CLAUDE GILLOT

Leben und Werk

1673—1722

Ein Beitrag zur französischen Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts

(Teildruck)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Universität Basel

vorgelegt von

Heinz-Joachim Poley

aus Braunschweig

1938

Druckerei und Verlag wissenschaftlicher Werke Konrad Triltsch, Würzburg-Aumühle

CLAUDE GILLOT

Leben und Werk

1673—1722

Ein Beitrag zur französischen Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts

(Teildruck)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Universität Basel

vorgelegt von

Heinz-Joachim Poley

aus Braunschweig

1938

Druckerei und Verlag wissenschaftlicher Werke Konrad Triltsch,
Würzburg-Aumühle

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren

Dr. H. A. Schmid und Dr. O. Fischer.

Basel, den 7. Dezember 1935.

Dekan:

Prof. Dr. Felix Stähelin.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Vorliegende Arbeit erscheint gleichzeitig als selbständiges Buch im Konrad Triltsch Verlag Würzburg-Aumühle.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort .....

Gillot in der kunstgeschichtlichen Forschung 1

I. Das Leben 2

II. Das Werk

Umfang und Verstreuung 8

Themenkreis und Chronologie 9

Das Stilbild im Umriß 11

Komposition 13

Farbe 14

Zeichnung 16

Figurationsweise 18

Raum 19

Vorbilder und Umwelt 21

Exkurs I

Das Bacchusfest der Sammlung Raczyński 26

Exkurs II

Zur Beziehung Gillot-Watteau 28

Exkurs III

Die Berliner Ornamentzeichnungen

Herkunft und Zuschreibung 32

Aufbau, Formen und Entwickelung 33

Einflüsse 38

Werkverzeichnis

I. Gemälde 40

II. Zeichnungen 44

Literaturverzeichnis und Abbildungsnachweis 90

Vorwort.

Die Arbeit wurde angeregt und wesentlich gefördert von Prof. Oskar Fischel, Berlin. Ferner danke ich meinen Lehrern Prof. August Grisebach, Heidelberg und Prof. Heinrich Alfred Schmid, Basel sowie der Beratung durch Prof. Edmund Hildebrand manchen wertvollen Hinweis. Besondere Unterstützung wurde mir in Paris zuteil durch die Herren Emile Dacier, Linzeleer, R. A. Weigert, in Chantilly durch Mr. Macon, in Langres durch Mr. Charles Royer. Für äußerst bereitwillige, ausführliche Mitteilungen bin ich verpflichtet: Dr. Rudolf Witkower, London; Mr. K. T. Parker und Denys Sutton, Oxford; der Galerie Moos, Genf; Dr. Pajzderski, Posen; und der Kunsthandlung Boerner, Leipzig.

Der vorliegende Katalog der Gemälde und Zeichnungen Gillots bemüht sich, alles heute Erreichbare zu vereinigen. Über das Schicksal der Sammlung Beurdeley im Museum Stieglitz zu Leningrad war abgesehen von den vereinzelten bei Boerner, Leipzig 1932 versteigerten Stücken trotz mehrfacher, langwieriger Bemühungen nichts zu erfahren. Ebenso blieben Anfragen in Stockholm-Drottningholm, Montpellier und Mailand, Ambrosiana unbeantwortet. Weitere Erkundigungen über Handzeichnungen Gillots in London, Victoria and Albert Museum und Wallace Collection, Cambridge, Edinburgh, Amsterdam, Budapest und Florenz brachten keine Ergebnisse. Auch die Auktionshäuser Christie, London, Graupe, Lepke und Hollstein und Puppel, Berlin haben keine Arbeiten Gillots versteigert. Der während der Drucklegung erschienene „Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum" by K. T. Parker, Vol. I., Oxford 1938, konnte eingehender nicht mehr herangezogen werden.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546711_0005

Gillot in der kunstgeschichtlichen Forschung.

Sieht man von einigen sehr umrißhaften Erörterungen des 19. Jahrhunderts ab, so erwachte selbst in Frankreich das Interesse an Gillot erst 1923 mit der Erwerbung seines Gemäldes, der „Scène des deux carosses" für den Louvre. Dieses Bild nach der italienischen Komödie brachte mit dem Gegenstand die Fragen um den Maler, sein Leben und sein Schaffen in Bewegung[1]). Zuvor stand er immer nur für die kurze Zeit seiner Gemeinschaft mit Watteau im Licht der großen Zusammenhänge und zugleich fast immer im Schatten seines genialen Schülers. In vieler Beziehung ein Sonderfall offenbart sein Werk doch immer mehr von den Wesenszügen der Übergangsepoche zum Rokoko, jener zunehmenden Lockerung und sinnenhaften Befreiung, die er als Antrieb empfing wie auch vermittelte. Für diesen wechselseitigen Austausch stellen die über anderthalb hundert Ornamentzeichnungen der Staatlichen Kunstbibliothek zu Berlin eine wesentliche Ergänzung und Bestätigung dar. Seit Kurt Glaser in einem schmalen Bändchen auf diesen wertvollen Besitz an Hand einiger Tafeln hinwies, wurden sie noch nicht herangezogen für das Gesamtbild. So ergab sich der Stilvergleich zwischen diesem Material und dem außerdeutschen Bestand als ergänzende Aufgabe zu den bisherigen Arbeiten, die in Frankreich zumal mehr auf das Tatsächliche sahen, als auf die Deutung. Nach Daciers erster Zusammenfassung erschien mit dem Katalog des Kupferstichwerkes von Bernhard Populus die gründlichste und ausführlichste Darstellung. Die vorliegende Arbeit ist ein Teildruck.

Wenig ermutigend für die Forschung war von jeher das mangelhafte Quellenmaterial. Wir besitzen nur eine kurze Lebensbeschreibung eines Zeitgenossen, des Cevalier de la Touche[2]). Diese Notiz ist vorwiegend konventionell, zum Teil gar moralistisch und in vielem ungenau. Außer ein paar vereinzelten Hinweisen bietet sie für den Werkzusammenhang, seine Ordnung und zeitliche Folge nichts. Watteaus Schülerschaft wird nicht einmal erwähnt. Daneben bleiben die knappen Aussagen der vier Watteau-Biographen Jullienne (1726), Gersaint (1744), D'Argenville (1745) und Caylus (1748), die sich auf psychologische Vermutungen und ästhetische Werturteile beschränken[3]). Die Protokolle der Akademie enthalten nur ein paar dürftige Eintragungen über Bewerbung, Aufnahme und Tod. Erschwerend kommt hinzu, daß Gillot selbst offenbar sehr selten Arbeiten zu datieren

---

1) Für die französischen Arbeiten d. 19. Jhs. (Burty, Valabrègue) und die neueren von Dacier, Boucher, Jamot, Populus u. a. *s.* Literaturnachweis; desgl. die deutschen von Glaser, Eisenstadt, Sedlmaier, Berliner u. a.

2) Jacques Ignace de la Touche-Loisy, 1694—1781, s. Literaturnachweis.

3) Mariettes kurze Notiz über Watteau, handschriftlich eingeheftet in ein Exemplar des Abecedario pittorico, Bologna 1719, p. 83, erwähnt die Beziehung zu Gillot nur in einem Nebensatz: „.... après être sorti de chez Gillot."

pflegte. Kaum eine einzige Skizze mit Jahreszahl kann heute vergleichsweise herangezogen werden. Die Fülle der Versteigerungskataloge zweier Jahrhunderte verhilft wenigstens zu einer Vorstellung vom Umfang des gesamten Schaffens und von dem, was zur Zeit verschollen ist. Auch entdeckte man ein aufschlußreiches Aktenstück, das Inventarverzeichnis nach Gillots Tode vom 20. Mai 1722. Durch zahlenmäßige Nennung und Gruppierung des künstlerischen Nachlasses ergeben sich einige Stützpunkte für Umfang und Verstreuung größerer Arbeiten. Daneben fand sich der einzige Brief von der Hand Gillots aus den Wochen kurz vor seinem Tode. So bleibt unsere Vorstellung durchaus unsicher und skizzenhaft. Nur das Werk selbst, besonders die Graphik spiegelt die entscheidenden Kräfte, welche die Zeit bewegten.

Das Leben.

Claude Gillot wurde am 28. April 1673 in der Kirche St. Pierre zu Langres getauft[4]). Generationen altes Kunsthandwerk in den Familien des Vaters und der Mutter bestimmte seine Anlagen. Die Gillots wohnten schon Anfang des 17. Jahrhunderts in Langres[5]). Der Vater Jean war Maler und Sticker für das Domkapitel[6]). Außer einigen dekorativen Beschäftigungen ist nichts näheres über ihn festzustellen[7]). De la Touche lobt ihn als rechtschaffen und fleißig. Die Vorfahren der Mutter Marguérite Comtet saßen bereits Anfang des 16. Jahrhunderts in der kleinen Stadt[8]), ebenfalls als Sticker. Durch mehrfache Heiraten ihres Vaters Guillaume Comtet bestanden verwandtschaftliche Beziehungen zu den in Langres tätigen Malerfamilien Le Noir und Tassel. Arbeit und Alltag aller Nahestehenden mußten die Neigungen des Knaben unausgesetzt begünstigen. Über

4) Es gibt in Langres 4 Familien des Namens Gillot im 17. Jh., aber alle sind offenbar verschiedenen Ursprungs. Eine dieser Familien spielt in der Stadtgeschichte eine führende Rolle. Ihr Hauptvertreter ist Jacques Gillot, conseiller au Parlement de Paris, doyen du Chapitre, der auch als Schriftsteller hervortrat. Er ist einer der 7 Mitverfasser der Satire Menipée, jener durchschlagenden Streitschrift gemäßigt katholischer Richtung, die sich einsetzte für die liberale Religionspolitik Heinrichs IV. — Wortlaut der Taufakte Gillots bei Populus a. a. O.

5) Der Großvater Claude Gillot, geb. 16. August 1614 in der Gemeinde St. Martin.

6) Jean Gillot, geb. 10. Jan. 1639 in der Gemeinde St. Martin; die Taufakte Claudes bezeichnet ihn als „peintre et brodeur de Messieurs les Vénérables Doyen Chanoines et Chapitre de Langres".

7) Baldachin und Wappenschilde für die Bestattungsfeier des Grafen von Soissons 1673, Archives communales de Langres, No 1028. — Etwa gleichzeitig „Les écussons et les torches de la Feste-Dieu", Arch. comm. d. L. No 430. — In städtischem Auftrag 1687 ein Emblem für einen Triumphbogen an der Porte des Moulins, Arch. comm. d. L. No. 1037.

8) Langres, Régistres réligieux de St. Pierre, 15. April 1539, Pierre Comtet, brodeur. — 10. Febr. 1580 ein Comtet, Gatte von Anne Gastebois, honorable.
Beschäftigungen des Guillaume Comtet: 1670 für die Confrérie de St. Didier: Kirchliche Stoffe und Dekorationen, Inventaire des Arch. d. L., No 1414. — „Pour les Marguilliers de St. Amâtre des ouvrages de broderie", Bibl. du Grand Séminaire d. L., Mss. Daguin, Bd. XV.

seine erste Ausbildung erfahren wir indeß nichts genaueres. Wahrscheinlich ist nur, daß der Vater die Anzeichen des Talents bemerkte und überwachte. Grenzen einer provinziellen Umgebung werden sich bald fühlbar gemacht haben. Ob es Konflikte mit den Eltern gab, bleibt ungewiß. Auch die lebhafte kunstgewerbliche Regsamkeit[9]) in den weiteren Kreisen von Langres, — erstaunlich genug für die einsame Lage der in ihren römischen Ursprungsgrenzen beengten Stadt auf steilem Bergkegel über der Hochebene, — konnte wohl einer schöpferischen Phantasie nicht den natürlichen Spielraum bieten. Schließlich versprach allein Paris jene Fülle, die der frühen Unruhe gerade genug ist, und Claude ließ mit der Heimat die Kindheit hinter sich.

Wie er sich nun, aus altväterlich-biederer Umgebung jäh in den Mittelpunkt europäischen Getriebes versetzt, an der Buntheit des Lebens und der Reize zurechtfand, ist nicht zu sagen. Wir wissen nur daß er Jean-Baptiste Corneille zur Ausbildung anvertraut wurde[10]). Das Lehrverhältnis muß 1695 mit dem Tode Corneilles spätestens zu Ende gewesen sein. Demnach wäre anzunehmen, daß Gillot etwa 18 jährig um 1690 nach Paris kam. Die Art seiner ersten selbständigen Beschäftigung nach 1695 liegt völlig im Dunkel. Dem großen theoretischen Streit der Meinungen zwischen Poussinisten und Rubenisten, der während des letzten Jahrzehnts vor seinem Abschluß (1699) unter lebhafter Teilnahme vieler Maler ausgetragen wurde, scheint er sehr fern gestanden zu haben, obwohl er gerade bei Corneille in den Kreisen um die Akademie von diesen Auseinandersetzungen gehört haben muß. Sein Weg führte ihn abseits aus der mythischen Welt der Faune und Nymphen, die ihm wohl während der Lehrzeit vertraut geworden waren, zum Theater[11]).

Jean-Pierre Mariette, der Verfasser des ersten Katalogs der Stiche Gillots, überliefert uns eine Tätigkeit Claudes als Bühnenbildner und Ingenieur an der Oper[12]). Verwandtschaftliche Beziehungen machen seinen eigenhändigen Vermerk, eingeschoben in die diktierten Aufzeichnungen des Schreibers, glaubwürdig genug. Nachweise über diese Beschäftigung waren jedoch bisher nicht zu finden[13]). Unsicher ist auch, ob Gillot eine Zeit lang um 1708 ein

---

[9]) Chanoine Marcel, La première éducation de Cl. Gillot, Bull. Soc. hist. arch. d. L., IX, Mai 1929 hat fast ein halbes Hundert Namen von Kunsthandwerkern für die fragliche Zeit zusammengestellt.

[10]) Verwandtschaft mit Corneille, dessen Frau Madeleine Mariette großmütterlicherseits aus der Familie Le Noir stammte, kann die Wahl des Lehrers wohl beeinflußt haben.

[11]) Gillot hat vielleicht schon während seiner Kindheit fahrende Schauspielertruppen auf den Märkten in Langres gesehen. Für 1688, als Claude 15jährig noch im Elternhause war, ist eine solche Truppe nachzuweisen. Sie wurde geführt von Madeleine Raberet, Witwe des Marionettenspielers Gregor Zarony und kam von Macon. Bibl. des Museums zu Langres, Mémoires de Gousselin. — Auch Jesuitenballette können ihm aus dem Collège d. J. in Langres bekannt gewesen sein.

[12]) Notes manuscrites sur les Peintres et les Graveurs, fol. 260, No 54—63, zur Stichfolge Joullains nach den Kostümen des „Ballet des Eléments": Ce peintre eut pendant un temps la conduitte des décorations, machines et habits de l'opéra, et ce fut pour lors, qu'il inventa cette suitte de desseins. — Mariette war über seine Tante Madeleine Corneille mit Gillot verwandt und wird ihn näher gekannt haben.

[13]) Emil Hannovers Annahme (Watteau, Berlin, 1889, p. 5), Gillot sei Nachfolger jenes Theatermalers aus Valenciennes geworden, mit dem Watteau 1702 nach Paris kam, ist durch nichts zu beweisen.

eigenes Theater auf dem Markt von St. Germain führte[14]). Greifbarer sind uns die Bildberichte nach der italienischen Komödie. Daciers Untersuchungen haben ergeben, daß auf Grund der bestimmbaren Lustspiele und ihrer Aufführungsdaten Gillot kaum mehr Zeichner der Vorstellungen gewesen sein kann, die vor der Verbannung der italienischen Komödianten (1697)[15]) im Hotel de Bourgogne, dem offiziellen Theater dieser Truppe, stattfanden[16]), daß ferner bei der Rückkehr dieser Schauspieler auf Erlaß des Herzogs von Orléans (1716) Gillots Interesse an diesen Stoffen bereits erlahmt war. Vielmehr zeichnete Claude, was er auf den Markttheatern sah[17]), die sich während der 19jährigen Zwischenzeit Spielplan und Rechte der verbannten Italiener in ständigem, abenteuerlichem Kampfe mit Polizei und Comédie française aneigneten[18]). Wie Gillot als Darsteller zu denken wäre, ersieht man an zwei Skizzenblättern in Berlin[19]), auf denen er seinen eigenen Kopf studierte in verschiedensten lustigen Grimassen, summarisch getuscht, nur auf das Mimische hin.

Während seiner fast ausschließlichen Beziehungen zum Theater der Märkte von St. Laurent und St. Germain, die wir etwa mit den Jahren 1704—1716 begrenzen können, nahm Gillot W a t t e a u als Schüler bei sich auf. Julliennes irrtümliche Nachricht vom Beginn dieser Lehrzeit um 1710 — vers le temps où Gillot fut agréé — ist längst berichtigt. Man kann mit einiger Sicherheit annehmen, daß sie sich um 1705 kennengelernt haben, da Watteau bereits 1709 als Bewerber um den Rompreis auftrat, zuvor also wohl nach seinem Aufenthalt bei Audran noch Schüler der Akademie gewesen sein muß. Über Annäherung und Zerwürfnis äußern sich die Biographen nur in Vermutungen[20]). Ihr Hauptzeuge Watteau sprach ungern

---

[14]) Campardon, Les Spectacles de la Foire, Paris 1877, I. p. 381. Dazu auch Populus, a. a. O. p. 25, der zwei Stücke nachweist, die auf dem Theater gespielt wurden.

[15]) Die Ausweisung aus französischem Gebiet erfolgte auf königlichen Befehl wegen der Aufführung eines Stückes „La fausse prude", das gegen die Maintenon gerichtet war.

[16]) Das alte Stadtschloß der Herzöge von Burgund, von dem noch heute ein düsterer Turm an der Rue Mauconseil übrig ist, einst Mittelpunkt verhängnisvoller Politik (Ermordung Ludwigs von Orleans 1407), seit dem Tode Karls des Kühnen 1477 verödet, war 1548 zum Theater umgebaut durch eine geistliche Schauspielergesellschaft, die Confrérie de la Passion de Notre Sieur, für Aufführungen profaner Stücke. Neue Truppen wechseln im 17. Jh., die Meisterwerke Racines und Corneilles gehen hier in Szene. Seit 1680 ständiges Haus der Italiener, mit Unterbrechung bis 1783. — Déscr. de la ville de Paris, par Germain Brice, éd. VII, Paris, 1716, pp. 376—384.

[17]) Daß es sich bei diesen Markttheatern nicht um primitive Schaugerüste, sondern um Theaterbauten mit Parkett, Logen und gut ausgestatteter Bühne handelte, ersieht man aus einem Bericht der Polizeiprotokolle über das Theater der Witwe Maurice, Campardon, a. a. O. II. p. 117—118.

[18]) Ausführliche Darstellung der grotesken Formen dieses Kampfes bei Campardon, a. a. O. II. pp. 250—285.

[19]) Kat. No. 86—87; vergl. dazu den Stich Auberts nach Gillots Selbstbildnis, Populus Fig. 27 bis.

[20]) Bénézit, Dict. des peintres, Paris, 1911/19, II. p. 425, verweist auf den aus Antwerpen gebürtigen Maler Johann Jakob Spoede, späteren Direktor der Académie St. Luc, als Vermittler der Bekanntschaft, widerlegt dann aber III. p. 1041 diese unbegründete Annahme mit einer Altersangabe von Spoede vom 2. Mai 1720, nach der er erst 29jährig war. Möglich ist allerdings, daß der flämische Malerkreis bei der Fühlungnahme eine Rolle spielte.

davon. Offenbar war sein Anteil an den Mißhelligkeiten ebenso unerfreulich[21]) wie der Gillots, dessen Eifersucht auf die stärkere Begabung meist hervorgehoben wird. Sicherlich hat die ungewöhnliche Verwandtschaft der Charaktere und Anlagen das Zusammenleben auf die Dauer unmöglich gemacht und Gillots Empfindlichkeit über die schwindende Autorität mag mit den Anstoß gegeben haben. Andererseits ist hervorzuheben, daß Watteaus innere Bereitschaft nach den ersten Elendsjahren unter Gillots Anleitung entscheidend befreit wurde. Nachwirkungen und generationsmäßige Züge blieben noch weit über die direkte Fühlung hinaus insgeheim erhalten. Als zweiter Schüler kam nicht viel später Lancret zu Gillot, laut D'Argenville bewußt dem Wege Watteaus folgend. Er war wegen mehrfacher Prügeleien gemaßregelt schließlich 1708 von der Akademie gewiesen und muß sich damals an Gillot um Unterricht gewendet haben[22]). Doch hat ihn Watteau sehr bald vor den Grenzen des Mitteilbaren gewarnt und zur Trennung von Gillot bewogen[23]). Gillots direkter Einfluß auf Lancret verschleierte sich hinter dem beherrschenden Vorbild Watteaus.

Das erste sichere Datum seit der Taufeintragung in Langres ist die Vorstellung Gillots in der Akademie am 26. Juli 1710[24]). Nach de la Touche hat der Bewerber ein Gemälde „La veillée des armes de Don Quichote" als Probe gezeigt, ein Phantasiestück im Geschmack jener „sujets modernes" der jüngeren, freieren Richtung, die seit den Salons von 1699 und 1704 zunehmend Beachtung fand[25]). Das Thema war vielleicht durch die commedia dell'arte angeregt[26]). Von dem Bilde fehlt jede Spur. Kennzeichnend für die Lage in der Akademie unter dem Einfluß der Rubenisten ist die Zulassung eines Malers auf einen so ungewöhnlichen Gegenstand hin. Deshalb mögen sich auch für das Thema des Aufnahmebildes strengere Ansprüche einer älteren Gruppe geltend gemacht haben mit der Forderung eines Passionsstoffes[27]). Dieses Golgathabild, das Gillot dann endlich nach 5 maliger of-

---

21) Hier auch Gersaints Charakteristik Watteaus: „....bon, mais difficile ami, misanthrope .... toujours mécontent de lui même et des autres." Zu erinnern bleibt, daß Watteau sich sowohl mit Lancret wie mit Pater später überwarf und sich auch von Audran in Unfrieden trennte. Weitere Angaben von Sirois, Gersaint, Jullienne über Watteaus krankhafte Reizbarkeit und seine häufigen Depressionen bei P. Marcel, Hist. de la Peint. fr. 1690—1720, Paris, o. J., p. 289.

22) R. Graul in seiner Notiz über Lancret, Thieme-Becker, Kstlr. Lex. XXII, p. 286, verlegt die Bekanntschaft Lancrets mit Watteau fälschlich zu Gillot und in die Jahre 1712/13. Den gleichen Irrtum begeht G. Wildenstein, Lancret, Paris, 1924, verführt durch Julliennes chronologischen Fehler.

23) So D'Argenville, der zwar Watteau kaum persönlich gekannt hat (s. Dacier-Vuaflart, a. a. O. I. p. 150), aber durch Lancret verläßlich unterrichtet war.

24) Procès verbaux de l'Académie, Paris 1881, IV. p. 109.

25) s. P. Marcel, a. a. O. p. 267/8.

26) Eine 3aktige Komödie „Sancho Pança" von M. de Bellavaine wurde 1705 und 1706 bei der Witwe Maurice gespielt mit dem berühmten Belloni in der Hauptrolle des Pierrot. Parfaict, Dict. des Théâtres, V., p. 30. — Ein dramatisierter Don Quichote, Tragikomödie in Versen, erschien 1703 in Straßburg. Eine Zeichnung Gillots aus diesem Stoffkreise in der Sammlung Paignol-Dijonval, No 3123.

27) Die freiwillige Wahl des Gegenstandes durch Gillot und die sichtliche Selbstüberschätzung — so de La Touche — ist nach der Lage in der Akademie nicht wahrscheinlich. Die Festsetzung der Aufgabe für den Bewerber durch den Directeur en

fizieller Mahnung 5 Jahre später vollendete, zeugt für seine Beziehungslosigkeit zum Religiösen und für innere Widerstände gegen die Arbeit [28]). Etwa gleichzeitig wird er an einem Auftrage seiner Taufkirche St. Pierre in Langres, einem Marientod für die am 20. November 1715 geweihte dortige Chapelle des Agonisants gemalt haben [29]). Das Bild ist verloren. Die Aufnahme Gillots in die Akademie am 27. April 1715 als „peintre de sujets modernes" hat nur die äußerliche Bedeutung der Mitgliedschaft um des Ansehens willen [30]). Wesen und Ziele dieses Instituts blieben ihm zeitlebens fremd, wie er denn bis zu seinem Tode nur 12 mal an den Sitzungen teilnahm. Er soll schließlich laut Caylus, durch Watteaus Erfolge bewogen, die Malerei ganz aufgegeben haben. Heute noch vorhandene Bilder der Spätzeit sowie 16 unvollendete Gemälde im Nachlaß zeugen dagegen. Richtiges mag die Behauptung aber wohl insofern enthalten, als die malerische Tätigkeit nach 1717 immer mehr zurücktrat.

Über die folgenden Jahre bis zum Finanzskandal Law ist lediglich bekannt, daß Gillot in vorübergehend guter Vermögenslage war. De la Touche spricht von einer „temps opulent" und von Claudes mutwilliger Lebensführung. Sein Wohlstand kam wahrscheinlich aus tüchtigen Ersparnissen, vermehrt durch die Scheinblüte des Kreditsystems Law. Als Maler war er nicht namhaft genug, um durch hohe Preise reich zu werden, und ob er spekulierte, von der allgemein leichtfertigen Zeitstimmung erfaßt, ist nicht zu ersehen [31]). Für einen „aimable convive" und „arbitre de luxe et de plaisir" gab es genug Gelegenheit, besondere Anlagen zu darstellerischer und bildnerischer Improvisation zu nutzen, denn die Ausgelassenheit und Intimität kleiner Geselligkeiten anstelle der prunkvoll-sinnbildlichen Repräsentation zur Glanzzeit Ludwigs XIV. bot immer neue Aufgaben für Inszenierung und Ausstattung. Es scheint, daß Gillot hier, ausgiebig beschäftigt, manchen Gedanken vergeudete. Ein großer Teil seiner Ornamentzeichnungen dürfte um diese Zeit entstanden sein. Mit dem Zusammenbruch des Systems Law 1720 traf auch ihn wie viele andere die völlige Verarmung [32]).

---

exercice, in diesem Falle Jean François de Troy, war noch das Übliche. Wenn Watteau 2 Jahre später bei seiner Zulassung am 30. Juni 1712 die freie Wahl des Aufnahmebildes zugebilligt erhielt, so beweist der ausdrückliche Vermerk des Protokolls: „Le sujet de son ouvrage de réception est laissé à sa volonté," (Proc. verb. Paris 1881, IV, p. 150), daß es sich um ein ungewöhnliches, völlig neues Entgegenkommen handelte.

28) Sehr wichtige allgemeine Beobachtungen über die Verweltlichung der religiösen Malerei um 1700, ihre Zersetzung durch erotische Elemente, den Zeitgenossen teilweise bewußt, bei P. Marcel, a. a. O., p. 183—186. Beispiele: Santerre, Le Moyne, Watteau.

29) Die Beschreibung der Kapelle in einem Manuskript des 18. Jhs. erwähnt, ein „beau tablau (sic) de Gillot Fils qui représente le trépassement de la vierge" (Mss. in der Bibl. des Konservators Charles Royer). — Entwurf Gillots zu dem Bilde in der Slg. Collet, Paris, Verst. 1787, No 92; s. Dacier, Gillot, 1928, p. 213.

30) In diesem Titel ist keine abschätzige Kritik enthalten. Dacier polemisiert mit Recht gegen diese Auffassung unter Hinweis auf den Fall Greuze 1769 als Beispiel eines solchen Versagens aus ehrgeiziger Selbstüberschätzung und ironischer Beschränkung auf diesen Titel. Damals stand der Klassizismus auf gegen das erschöpfte Rokoko. 1715 war die Lage umgekehrt. Die „Sujets modernes" gewannen an Boden.

31) Zur verzweifelten Wirtschaftslage in Frankreich gegen Ende der Regierung Ludwigs XIV. vgl. Marcel, a. a. O. p. 19 und seine Aufstellung der Ziffern des Staatshaushalts.

32) Vgl. Marcel, a. a. O., p. 28/29

Das Erscheinungsjahr der 4° Ausgabe der Fabeln von De La Motte 1719 unterrichtet uns wenigstens über den Abschluß der ersten wichtigen Illustrationenfolge. Zugleich zeigt sich, daß bis zu dieser Zeit niederländisch-vlämische Vorbilder Form und Ausdrucksmittel grundsätzlich veränderten. Eine Reise in die Heimat dieses Stils, die Populus wenig zwingend nachzuweisen suchte [33]), ist indeß für diesen Wandel nicht unbedingte Voraussetzung. Die Pariser Sammlungen boten zu Anfang des 18. Jahrhunderts reichlich Gelegenheit, an Beispielen zu lernen. Die Jahre der Not förderten dann neben umfangreichen Zyklen (Leben Christi 1721) die feinsten Arbeiten (Livre des Portières). Noch einmal trat das Theater an Gillot heran. Für ein großes allegorisches Ballet des Hofes in den Tuilerien (Januar 1722), bei dem nach altem bourbonischem Brauch der ganze Adel neben dem 13-jährigen Ludwig XV. mittanzte, entwarf er die Kostüme. Die Mitarbeit an diesem „Ballet des Elémens“ [34]) war die letzte Beschäftigung größeren Umfangs. Zum finanziellen Elend kam der bedrohliche Verfall des Körpers. Welcher Art die „maladies cruelles“ waren, von denen De La Touche spricht, wissen wir nicht. Sie werden als Folgen eines ausschweifenden Lebens bezeichnet. Am 18. Februar 1722, — jenem einzigen überlieferten Briefe an Pierre Clairambault zufolge, — fühlte sich Gillot bereits sehr schwach. Der Inhalt der Zeilen zeugt nebst einer beigefügten Rötelskizze (Kat. No. 278) von einer auftragsgemäß geplanten Vignettenfolge für das Statutenbuch des St. Michael-Ordens. Trotz des Nachlassens der Kräfte arbeitet Claude unablässig und erwartet den Tod mit heiterer Fassung [35]). Im März schickt er noch einige Gouachearbeiten zum Verkauf nach London [36]). Das ist das Letzte. Am 4. Mai 1722 stirbt er, unverheiratet, kinderlos. Seine Beerdigung fand schon am Tage darauf in der Gemeinde St. Roch statt. Wer ihn während seiner Krankheit betreut haben könnte, ist nicht zu

---

[33]) Obwohl sich die Untersuchungen über den Aufenthaltsort der Gemälde, denen Gillot Motive entlehnte, bis um 1700 zurückführen lassen, was Populus nicht einmal versucht, kommt man zu keinem Ergebnis.
Der von Pop. für Gillots Golgatha als Vorwurf beanspruchte Kalvarienberg Du Jardins (Louvre No 2426, Pop. Fig. 17) ist 1697 (Slg. Henriette Popta) und 1709 (Slg. Jacob Cromhout) in Amsterdam nachzuweisen (Hofstede de Groot, Beschr. u. krit. Verz. IX, No 23). Es sind aber zwischen den beiden Bildern nicht die geringsten Beziehungen zu entdecken.
Über 2 andere sichtlich von Gillot benutzte Vorbilder von Dou und Du Jardin ist folgendes festzustellen:
„Der Zahnarzt“ von Gerard Dou (Louvre No 2355; Pop. Fig. 20), der die völlig entsprechende Gruppe für die „Bude des Quacksalbers“ lieferte, gehörte schon zu den Sammlungen Ludwigs XIV. (Hofstede a. a. O. I, No 65).
Die „Italienischen Komödianten“ von Du Jardin (Louvre No 2427) sind vor ihrem Erscheinen 1772 in Amsterdam nicht nachzuweisen (Hofstede a. a. O. IX, No 343; Pop. Fig. 18 und 19). Selbst wenn sie vor 1772 die Niederlande nicht verlassen hätten, wäre immer zu berücksichtigen, daß Gillot das Bild vielleicht durch Kopie, Zeichnung, Werkstattreplik u. a. gekannt haben könnte. Die 6 Stiche — s. Hofstede — können erst Ende des 18. Jhs. entstanden sein.

[34]) Die Musik war von Lalande und Destouches, die Bühnenbildentwürfe von Perrault, ausgeführt von Antoine Dieu und Jean-Baptiste Oudry. Die Wiederaufnahme des Balletts durch die Oper am 29. Mai 1725 erlebte Gillot nicht mehr.

[35]) De la Touche: „....il fit quantité de dessins sur le bord du tombeau.“

[36]) Empfänger ein Kaufmann Boissière: die Ankunft vom 27. März ist auf einen Ausweis im Inventar angezeigt.

sagen. Vielleicht stand der Stecher Joullain an seinem Lager[37]). Das Inventar spricht deutlich von den armseligen Verhältnissen: ein Zimmer nach der Straße mit dürftigstem Mobiliar. Schulden in Höhe von 3,938 livres 8 sols. Demgegenüber ein Aktivum von 4,901 livres 4 sols 10 deniers laut Schätzung des künstlerischen Nachlasses. Ob für die Schwester Cathérine Menissier, die als Erbin aus Langres kam und die Bestandsaufnahme veranlaßte, viel übrig blieb, scheint zweifelhaft.

Beim Tode Watteaus, den Gillot noch ein halbes Jahr zuvor erlebte, gedachte Antoine de Laroque im Mercure de France, August 1721, des Lehrers in geziemender Weise: „ . . . génie fécond et singulier qui manie avec tant d'art le burin et le pinceau." Jetzt ergriff niemand für ihn das Wort. Er bedeutete der Öffentlichkeit zu wenig. Die Protokolle der Akademie vermerken trocken und summarisch sein Ableben.

Das Werk.

Umfang und Verstreuung.

Das Schicksal des Werkes ist in einigen wichtigen Phasen der Verstreuung zu verfolgen, jedoch nur für die Graphik. Gemälde Gillots wurden offenbar stets sehr gering geschätzt. Flüchtige Vermerke des Inventars (33 Bilder, darunter 16 unfertige) und der Kataloge geben eine ungewisse Vorstellung und die Zuschreibungen schwanken schon früh. Graphische Arbeiten sind wenigstens in größeren Gruppen zahlenmäßig greifbar. Nach der Versteigerung des Inventars Ende Mai 1722 brachte der Verkauf der Sammlung Quentin de Lorangère Anfang März 1744 insgesamt 496 Zeichnungen, die der Expert Gersaint übertreibend als geschlossenes Gesamtwerk bezeichnete[1]). Bei der Hauptversteigerung Huquier November 1772 erschienen dagegen allein schon etwa 600 Blätter. Bedenkt man, daß die mindestens 200 Stück umfassende Folge zum „Leben Christi" dabei nicht einmal vorhanden war, auffallenderweise auch nicht die Huquier bestimmt gehörigen 60 Rötelentwürfe, daß an die 60 Fabelzeichnungen der Ausgabe in-4° fehlten, daß etwa 80 Theaterskizzen anderweitig verstreut waren, daß Joullain Besitzer von mindestens 84 Kostümfigurinen war[2]), daß 33 Einzelstücke schon in Holland verkauft waren[3]), dann kommt man auf ein zeichnerisches Ver-

---

[37]) In der ersten Anzeige der 72 Stiche nach Gillots Figurinen zum „Ballet des Eléments", Mercure de France, Juni 1725 (II, p. 1404) nennt sich Joullain Schüler Gillots, sicherlich mit Recht, wenn man seine Stiche auf Werktreue hin mit den Arbeiten der anderen Stecher vergleicht. Außer Joullain kommt nur noch Caylus Gillot nahe.

[1]) „En effet on ne connoit guère de Dessins de ce Maître hors ceux qui sont dans les Volumes suivants." Gersaint mußte wissen, daß Huquier, Joullain u. a. wichtige Serien besaßen.

[2]) Im catalogue du fonds Joullain, Paris 1779, erschienen nur noch 13 Blätter mit je 4 Entwürfen, d. h. insgesamt 52 Figurinen. Joullain muß demnach 8 Blätter schon früher veräußert haben.

[3]) Anonym gehaltener Verkauf Huquiers, Amsterdam 14. September 1761, by Pieter Yver.

mächtnis von schätzungsweise fast 1050 Blättern. Neben den kleineren Beständen bei Mariette, Joullain und Lempereur ragt noch einmal gegen Ende des 18. Jahrhunderts das Kabinett Paignon-Dijonval mit 104 Zeichnungen hervor, die uns der gründliche Katalog Bénards (1810) überliefert hat. Die Sammlung kam 1816 als Ganzes für 125.000 frs. an den Kunsthändler Samuel Woodburn nach London, wo sie hinter den großen internationalen Geschäften dieses Mannes mit Aristokratie und Museen Europas verschwand [4]). Nur einzelne Arbeiten tauchten wieder auf. Die wichtigsten Verkäufe im 19. Jahrhundert sind die der Sammlungen Destailleur und Beurdeley. Destailleurs Ornamentbestände wurden 1879 durch das Berliner Kunstgewerbemuseum erworben. Die Sammlung Beurdeley ging etwas später an das Museum Stieglitz in Leningrad. Ihr Schicksal entzieht sich bis auf wenige bei Boerner, Leipzig, 1932 versteigerte Stücke jeder Nachforschung. In Paris selbst kamen zahlreiche Blätter, zumal aus dem Bereich des Theaters, über die Privatsammlungen wieder ans Licht.

Themenkreis und Chronologie.

Die verschiedensten Bezirke der bildnerischen Phantasiewelt durchmißt das Schaffen Gillots: Religiöse Stoffe, Allegorieen, Mythologie, Spuk und Traum, Theater, Ornament und Dekoration, Fabeln und Darstellungen des Alltags. Zurück treten nur Historie, Porträt und Landschaft [5]). Den biblischen Stoffen stand er freilich stets fremd gegenüber. Das beweist neben dem Aufnahmebilde, dem schon die Zeitgenossen ablehnend begegneten, der leer-ausführliche Zyklus „La Vie de N. S. Jésus-Christ". Ob er außer dem Marientod für Langres noch andere religiöse Bilder ausführte, ist nicht genau zu sagen. Einzelne Gedankensplitter auf Berliner Skizzen scheinen eine gelegentliche Beschäftigung dieser Art zu verraten [6]). Umso persönlicher spricht er uns an im Bereich der Komödie, der Fabeln und der Dekoration. Besonders bemerkenswert ist das Verflechten des Theaters mit Mythologie und Alltag. Mariette fügte in seinen Katalog nachträglich den Hinweis auf ein Gemälde dieser Art und seine epochemachende Bedeutung. Dieses Bild „Arlequin Dieu

[4]) Die 5 Versteigerungen der Sammlung Woodburn, von denen drei 1854, Mai, Juni, zwei 1860, Juni, in London bei Christie stattfanden (Lugt, Les Marques des Collections, Amsterdam 1921, No 2584), enthalten keinen Hinweis. Der Maler Thomas Lawrence, dessen Sammlung unter Woodburns Beratung aufgebaut wurde, hatte einen großen Teil des Kabinetts Paignon-Dijonval erworben (Lugt No 2445/46, p. 455). Ob auch die Zeichnungen Gillots in seinen Besitz kamen, war nicht festzustellen.

[5]) Reine Landschaften kommen selten vor. Nachweisbar: Verst. Huquier, Amsterdam 1761, No 2003—2004: Twee Landschappen met de pen en Crayon geteekend en gewassen; No 2293; Een gestofferd Italiaansch Landschap met root Kryt geteekend, door Gillot. — Verst. Neymann, Paris, Ende Juli 1776, No 302, Un paysage. — Verst. Marquis de Calviaire, Paris, 5. Mai 1779, No 433: Deux paysages. — Kat. Paignon-Dijonval 1810, No 3150: Deux paysages, d. à la plume sur pap. blanc. — Verst. Beurdeley, Paris, 6. Juni 1920, No 179, paysage. — Landschaftsskizze Berlin, Kat. No 224 a.
Porträt: Kat. Paignon-Dijonval No 3119, Selbstporträt, Gouache-Studie, 13 po/9 po. Verst. Huquier, Amsterdam, 1761, No 3238: Een Studie van een Vrouvebeeld tot een Portrait, door Gillot.

[6]) Vgl. Kat. No 45—46.

Pan voulant composer une fête bacchique", — heute verschollen und unzulänglich im Stich überliefert [7]), — vereinigte italienische Komödianten mit einem ausgelassenen Festzug von Satyrn und Nymphen. Eine Federskizze in Musée André Jacquemart zu Paris (Kat. No. 67) zeigt die linke Gruppe des Stiches spiegelverkehrt, also wohl im Sinne des Gemäldes. Der Aufbau ist schon der gleiche, nur daß statt Arlecchinos noch Bacchus auf dem Esel sitzt. Näher an das verlorene Bild führte eine Zeichnung der Sammlung Huquier [8]). Mit dieser Verbindung von Bacchanal und Komödie rührte Gillot unbewußt an den gemeinsamen dionysischen Ursprung, und die geheime, urtümliche Verwandtschaft hinter den äußeren Gegensätzen machte wohl die Wirkung dieser Darstellungen aus.

Das Wenige, was uns heute an ungefähr datierbaren Werken vorliegt, umfaßt nahezu ausschließlich Arbeiten der Spätzeit. Vor 1710 finden sich kaum nennenswerte Stützpunkte, und das Schaffen des schon etwa Vierzigjährigen bleibt seinem zeitlichen Zusammenhang nach noch sehr ungewiß. Früheste versprengte Angaben verschollener Stücke, eines 1704 datierten Gemäldes nach der italienischen Komödie und einer 1709 signierten Zeichnung gleichen Themas [9]) führen nicht weiter als die bisherigen Nachforschungen über die Aufführungsdaten bestimmbarer Komödien, die Gillot um 1707 gesehen haben muß. Fraglich ist, ob die verlorenen Entwürfe zu zwei Vignetten für die Oden von De La Motte (1707) [10]) viel aussagen könnten. Die Kalenderblätter auf Naturkatastrophen des Jahres 1709 [11]), die Gillot selbst radierte, zeigen die trockene, etwas spröde, klare Strichführung, die ähnlich auch auf den vier eigenhändigen Stichen nach dem Théâtre Italien (Pop. No. 17—20) zu beobachten ist. Für die nächsten zeitlich greifbaren Arbeiten, die Illustrationen zur Folioausgabe der Opern Lullys (1711) und zum Lutrin von Boileau (1713) sind wieder die Entwürfe verloren [12]), und die Verwässerung der Vorlagen durch fremde Stecher läßt wie bei den Oden De La Mottes von 1707 keine Beurteilung zu. Soviel bleibt immerhin an den Opernszenen zu ersehen, daß Gillot um 1711 noch an seiner spitzig-tänzelnden Figurationsweise und an seiner symmetrischen Kompositionstechnik fest-

[7]) Stich von Sarrabat, Pop. No 486, Fig. 78. Dazu Mariette „C'est un des premiers tableaux fait dans ce style, et qui ayant trouvé une infinité d'approbateurs, a donné naissance à tant d'autres qui se sont faits depuis dans le même genre, par Vatteau, etc." (Ns. mss. III. fol. 259, No 35.).

[8]) Verst. Huquier, Amsterdam, 1761, No 1118: „Harlequin op een Ezel zittende, gevolgd van Saters, Bacchanten, etc., geteekend en gewassen, door Gillot."

[9]) Das 1704 datierte Bild „La comédie italienne" auf der Versteigerung S., Paris, 12. April 1875, No 18.
Die 1709 datierte Zeichnung „Hotel des Comédiens de bois" beschrieben bei Ant. Valabrègue, Gaz. d. B.-A. 1899, angeblich zur Sammlung Destailleur gehörig und mit ihr versteigert. Die Zeichnung findet sich aber weder in Berlin, noch auf den Auktionen Destailleurs 26./27. Mai 1893 und 18. Mai 1896; allerdings verzeichnet der Katalog von 1893 summarisch 2 Sammelbände unter No 90 u. 95, enthaltend 229 + 55 Zeichnungen verschiedener Meister, u. a. Gillots.

[10]) Die Zeichnung zum Titelblatt war bei Paignon-Dijonval No. 3128, getuschte Federzeichnung, 5 po/3 po.

[11]) Beide Entwürfe bei Paignon-Dijonval No 3130, gest. v. Gillot Pop. No 11—12.

[12]) Die Zeichnungen zum Lutrin Verst. D'Argenville 13.—28. Jan. 1779 No 397: Sept dessins dont plusieurs pour le Lutrin de Boileau.

hielt. Die Zeit zwischen 1713 und 1715 muß den Umschwung gebracht haben, denn das 1715 für die Akademie vollendete Golgathabild macht zum ersten Male flämische Kennzeichen fühlbar, die auf den tonigen Gouachestudien der Sammlung Populus noch deutlicher sind als auf dem Bilde selbst. Dieser nordische Einfluß gelangte bis zum Beginn der 4°-Ausgabe der Fabeln von De La Motte um 1718 zu voller Geltung. Er beherrscht die Arbeiten der Spätzeit, aber er wandelt sich zugleich ins Französische. Die Subtilität der kleineren, für eine 12°-Ausgabe geplanten, aber nie in Buchform erschienenen Fabel-Bildchen um 1720, der farbige Schmelz der Ballettfigurinen von 1721, das malerische Zerfließen der Brüsseler Zeichnungen zum Leben Christi, deren Titelblatt 1721 signiert ist, alle diese ausgiebigen Beschäftigungen erweisen trotz der unverkennbaren Verpflichtung an Holland und Flandern doch die Umwertung vom Kräftigen ins Feine. Daß gleichzeitig die beiden Kalenderblätter auf den Bankkrach Law etwa 1720 entstanden sind, scheint neben diesen einheitlichen Leistungen kaum glaublich. Sie zeigen fast dieselbe kraftlos-nüchterne Zeichnung und langweilig-summierende Aufteilung wie die Kalenderblätter von 1709. Gillots ungleichwertige Arbeitsweise noch in der Reife könnte nicht besser greifbar sein und stimmt bedenklich gegen den Zeugniswert der Einzelstücke, die außerhalb der großen Zyklen zufällig datierbar sind. Eine methodische Grundlage ist also von der Chronologie aus nicht zu gewinnen. Ablesbar bleibt nur der Stilwandel um 1715, der das Schaffen Gillots in zwei Perioden gliedert.

Das Stilbild im Umriß.

Versucht man am Werke selbst den Gang der Entwicklung abzulesen, begegnet man als frühesten Versuchen drei männlichen Aktstudien [13]), die wohl noch während der Lehrzeit bei Corneille entstanden sind. Neben zwei völlig schulgerechten Blättern ein erstes Sichregen der eigenen Sprache in einem diagonal komponierten Querformat. Am Körper, zumal an den Beinen, ist fast gewaltsam wie mit dem Schnitzmesser modelliert. Andere Partieen sind flüchtig, unsicher behandelt. Dem Suchen nach Plastizität widerspricht der gleichmäßig fette Rötelkontur. Völlig unklar bleibt das Verhältnis des stark vorgeneigten Körpers zum Raum. Die herausdrängende Stützlage erscheint in der gleichen flachen Zone wie das Nachhintengreifen der Beine. In diesem Tasten des Schülers regt sich bereits etwas Grundsätzliches: sein Schwanken zwischen plastischen und flächigen Formen und sein Ausweichen vor der Bildtiefe. Bei Corneille kann er nur das Gegenteil gesehen haben. Der Lehrer behandelte Figur und Raum in klaren Beziehungen, mit der kalten Sicherheit zeichnerischer Präzision, die gewohnt war, in fertig geprägten Formeln zu denken [14]). Was Gillot hier künstlerisch aufnahm, —

---

13) Vgl. Kat. No 446—448; publ. Pierre Lavallée, Bull. soc. hist. d'art fr. 1924, p. 119—120, mit Abb.

14) Genügend Einblick verschaffen die fast 400 Blätter im Cabinet des dessins, Abb. bei Guiffrey-Marcel, III; Zeichnungen nach Annibale Caracci u. a. Triumph der Galathea und Herakles am Scheidewege No 2343 und 2416.

sieht man von der handwerklichen Anleitung ab, — ist schwer zu sagen [15]). Eine gelegentliche Entlehnung Claudes bei Corneille für einen frühen malerischen Versuch nach einer Fabel von Lafontaine ist eine echt schülerhafte Anleihe ohne wesentliche Bedeutung [16]). Des Lehrers Trockenheit und Glätte, seine formale Geschicklichkeit, die nur erfahrungsmäßig kombinierte, der Aufwand seiner Kompositionen, die schablonenmäßigen Gebärden seiner nackten Gliederpuppen ohne Fleisch und Atem, all das scheint eher Claudes Bemühen gefördert zu haben, selbst auf Kosten der Form und wie mit einer Scheu vor erheblichen Anlehnungsversuchen die eigene Ausdrucksweise zu finden. Schon die faunischen Bildzyklen verraten kaum ein Nachklingen dieser Lehrzeit. Eine noch linkische Behandlung des Stichels in den offenbar frühesten Waldfesten (Pop. No. 1-4)[17]) täuscht nicht über die bewußt gesuchte reliefmäßige Wirkung des friesartigen Formats. Zentralisation, Symmetrie, einschichtige Flächenordnung, unterstützt durch die grelle Belichtung, sowie stets wiederkehrende knappe Hauptmotive in dem guirlandenhaften Hin- und Herreichen der Arme lassen eine dekorative Neigung erkennen, deren Einfachheit sich aller komplizierten und gelehrten Form sowohl Corneilles wie der Zeigenossen entgegensetzt. Auch beginnt hier schon das Strecken und Verzierlichen des Körpers, vorerst bei den Nymphen, deren Füßchen fast keine Standfläche mehr bieten, während die Faune in ihrer schwellenden Muskelfülle noch barockes Erbe sind. Aus diesen Ansätzen hat sich folgerecht jener Stil entwickelt, den die Zeichnungen zur commedia dell'arte in seiner Zuspitzung zeigen und der bis zu dem Stilwandel um 1715 kennzeichnend ist. Die menschliche Erscheinung verliert alles Organische, sie wird feingliedrig, kaum faßbar zwischen splitternden Konturen und flackernden Tuschwerten. Der Raum beschränkt sich auf eine schmale Gasse, in der die Standplätze der Spieler gegen die Tiefe zu kaum differenziert sind. Bei aller sprunghaften Laune der Vorgänge bleibt aber die symmetrische Ordnung um die Achse der Bildmitte unveränderlich. Während diese Skizzen eine einheitlich flächige Formensprache aufweisen, ist auf den szenischen Gemälden Gillots Bemühen unverkennbar, das Verhältnis von Schauplatz und Darstellern klar festzulegen [18]). Dieser Zwiespalt zwischen hart beschnittener Untiefe und figürlichem Volumen wurde auch nach der Berührung mit den nordischen Schulen um 1715 auf den heute vorliegenden Bildern der Spätzeit nie ganz überwunden. Zwar gewann der Raum durch Eindunkeln eine gewisse Unbestimmtheit, aber seine kulissenmäßig-frontale Struktur erhielt sich ebenso wie die glasige Starre der menschlichen Erscheinung [19]). Ähnlich widerspruchsvoll suchte Gillot oft nach stofflichen Wirkungen etwa in der schillernden Seide der Kostüme, ohne jedoch die zeichnerische Schärfe der Faltengrate, das Brechen der Glanzlichter zu mildern und den Kontur mit der Umgebung zu verschmelzen. Auch die Buntheit seiner lebhaften

[15]) Chanoine Marcel (s. I. Anm. 9) bewertet Corneilles Lehrerschaft: ....qui a donné ce remarquable savoir faire, si varié et surtout fantaisiste qui lui faisait décerner.. . Dem ist in keiner Weise beizupflichten. Der Verfasser bleibt auch durchaus den Beweis schuldig.

[16]) Vgl. Pop. p. 18/19 u. Fig. 4 u. 5; Kat. Gem. No. 7.

[17]) Nagler. Kstlr.-Lex. V. p. 446, spricht von der „nicht korrekten Zeichnung" und den „schielenden Sylphen"; so auch Kstlr.-Lex. Zürich, Orell, Füssli u. Comp. 1806.

[18]) Abb. 1.

[19]) Abb. 2 u. Pop. Fig. 21.

Farbwirkungen erhielt sich noch in den Bildern gegen Ende seines Schaffens. So wenig es also Claude, selbst Dank der Annäherung an Holland und Flandern gelang, diese Widersprüche auf der Leinwand in Einklang zu bringen, als Zeichner erreichte er mit den nachgiebigeren, seiner Improvisationsgabe angemesseneren Instrumenten Tuschpinsel, Feder, Radiernadel, Rötel seinen einheitlichen malerischen Stil in den Zyklen der letzten Jahre. Mit diesem Ausgleich wurde auch das unbewegliche Schema seiner Komposition frei, und die manieristische Überschlankheit der menschlichen Figur glich sich dem natürlichen Wuchse zunehmend an.

Bei näherer Betrachtung der Stilelemente tritt für die Komposition das streng zentrale Gefüge schon an den frühesten Arbeiten ganz einseitig, gleichsam programmatisch auf. In der chorischen Teilung der Satyr- und Nymphengruppen um eine vertiefte Felsnische mit erhöhter Herme [20]) äußert sich die Gliederungsschematik als Dreierrhythmus, der ebenso der Klarheit des Bildgehalts dient wie der Verbindung der einzelnen Blätter: die haltgebietende Mittelsenkrechte der Gottheit ist immer das Ziel der von beiden Seiten herandrängenden, schwärmenden Haufen. Dieser Ordnung verwandt ist auch die Folge „La Vie des Satyrs" (Pop. No. 5—8) [21]), nur daß anstatt der geschlossenen Gruppen lose verknüpfte Reihen mannigfach geschäftiger oder betrachtender Darsteller im Oval zur Mitte geleiten, die jeweils etwa durch das Hängebett der Faunenmutter oder durch einen Altar die Teilnahme an sich zieht. Erstaunlicher scheint die unermüdliche Beziehung auf die Mittelachse bei den Darstellungen von Komödien, die das Äußerste an Bewegtheit veranschaulichen. Der symmetrisch-rechtwinklige Grundriß aller Dekorationen auf dem Théâtre Italien, der schon um 1630 von Abraham Bosse überliefert ist [22]) — eine vertiefte Nische, flankiert von zwei vorspringenden Seitenflügeln, auch von den Marktheatern übernommen, — mochte vielleicht der gleichseitigen Teilung und Zentralisierung der Komposition entgegenkommen. Aber Gillot bevorzugte auch hier diese Form aus freier Wahl so einseitig, als gäbe es für ihn nur diese Bildordnung. Gewiß wurde der Inhalt der Vorgänge dadurch am leichtesten faßlich, denn immer ist der Kern der Handlung in die Mitte verlegt und alles auf ihn bezogen, sei es, daß in Duell- und Streitszenen die Mitte offenbleibt für das Einmünden der Bewegungen oder auf kleiner Fläche alles diagonal zusammenprallt [23]), sei es, daß der Hauptspieler durch einen besonderen Aufputz, durch vertieftes oder erhöhtes Sitzen hervorgehoben

---

[20]) Sehr ähnlich angelegt im Aufbau sind die gewiß etwa gleichzeitigen 4 Allegorieen auf die Leidenschaften, Pop. 227—230.

[21]) Außer den beiden Wiener Zeichnungen zur „Geburt" und „Heirat" (s. No 83—84) und der Oxforder Variante zur „Erziehung" (No 63) ist das „Begräbnis" nachweisbar auf der Versteigerung Babault, Paris, 24. Jan. — 5. Febr. 1763, No 384: „.... l'enterrement d'un Satyre, première Pensée d'un des quatre morceaux que cet habile Maître a gravées sous le titre des quatre Fins de l'homme.

[22]) Vgl. Abraham Bosse, Kat. André Blum, No 944 „L'hostel de Bourgogne", ferner auch sehr viele der szenischen Illustrationen bei Evariste Ghérardi, Le Théâtre Italien, éd. 1700 Paris. Dazu Gillot Pop. No 18 und Zeichnung der Slg. Murat, Abb. Rev. art anc. mod. 1926, I. p. 283; so auch Pop. No 345, Fig. 11.

[23]) „Der Sänftenstreit" Kat. Gem. No 2 und die Skizze der Sammlung Murat No 132, ferner die Duellszenen No 126 und 129.

wird und alle Gebärden auf ihn hinleiten [24]). Auch das Golgathabild [25]) mit der isolierten hellen Gestalt Christi im Halbkreis der Kriegsknechte hält noch an der bewährten Form fest. Aber erstmalig melden sich auch diagonale Unterströmungen in der Lage der Kreuzbalken und der Verschiedenheit der Seitengruppen. Eine der Gouachestudien in der Sammlung Populus [26]) zeigt bereits die gedrängte Staffelung von Henkern, Reitern, Fahnen um das rechte Kreuz des Schächers, betont durch eine begleitend aufsteigende Wolkenwand. Erst die holländisch-flämischen Vorbilder wiesen Gillot den Weg von der Zentralkomposition zur unsymmetrischen, frei akzentuierten Bildform. Achsiale Zusammenhänge sind wohl bisweilen noch vorhanden [27]). Entscheidend aber für den Eindruck ist die gelockerte Ordnung. An den Fabeln und dem Leben Christi kann man den Umschwung deutlich ablesen. Völlig ungleich geteilt, mit einseitigen Gewichtsverlagerungen, schieben sich Hügel, Gebäudeteile und Baumkulissen gegeneinander, und die Haupthandlung gerät oft ganz an den Bildrand. Anstelle der Symmetrie tritt ein feineres Abwiegen der Teile, und es beginnt ein Räumen und Ausschalten der Mitte, das besonders deutlich wird bei der verkleinerten Fassung der Fabeln. Auch die Flächendiagonale beherrscht nicht selten das Bildfeld und dient den Vorgängen. Geradezu verwirrend bis zur Unübersichtlichkeit gerieten die zwei Hexenfeste, in deren willkürlich gehäuften Rudeln von Mischwesen und Teufeln das Auge vergebens nach einem Halt sucht [28]). Doch ist bei aller Freiheit der Drang unverkennbar, die Vielfalt der Einzelheiten einzuspannen in ein Geflecht von rechtwinkligen Beziehungen, mögen nun die Darsteller durch gleiche Kopfhöhe, einreihige Aufstellung und mit Hilfe ihrer Umgebung (Gesimse, Wände) gefaßt werden, oder mag der Schauplatz selbst durch frontale kulissenartige Anlage im Geschiebe von Mauern oder Türrahmen erstarren. Hinter der Überwindung des alten Zentralschemas versteckt sich also beharrlich und ganz unholländisch ein ähnlich mechanischer Hang zum wagerecht-senkrecht gegliederten Aufbau.

Mit der Komposition veränderte sich auch die Farbe. Allerdings erreichte Gillot nur in der flüssigen Aquarell- und Gouachetechnik seiner Zeichnungen schließlich ein toniges Verschmelzen verfeinerter Valeurs. Bei der Behandlung der Ölmittel dagegen kam er nicht über die Vielheit gegensätzlicher Lokalfarben hinaus. Der kleine Ausschnitt, den die wenigen Gemälde bieten, zeigt es deutlich. Vergleichen wir eines der Theaterbilder, den „Sänften-Streit" des Louvre, der etwa 1707/08 entstanden sein dürfte [29]), und die „Schaubude des Quacksalbers" in Tourcoing, die gegen

---

[24]) Gem. No 3, Abb. 1 und Zeichnungen No 96, 99, 100, 130, 131, 136.

[25]) Pop. Fig. 14.

[26]) Pop. Fig. 16.

[27]) z. B. Abb. 2 die drei Senkrechten der Darsteller auf dem Podium, die sich gleichsam spiegelnd verlängern in drei genau darunter stehenden Zuschauern.

[28]) Gest. v. Gillot Pop. No 9—10 und Fig. 30. Mehrere zeichnerische Fassungen auch hier wie bei den Bacchanalien nachweisbar. Verst. Babault, Paris 1763, No 384: Un Sabat, Morceau singulier très terminé à la plume, lavé d'encre de la Chine. Weitere Hinweise s. b. Populus.

[29]) Zur Datierungsfrage auf Grund der Aufführung der Komödie „La Foire St. Germain" im Theater der Witwe Maurice, Foire St. Laurent, 1. Sept. 1707, s. b. Cam-

1720 anzusetzen wäre. Die Sänftenführer, nahe am Prügeln [30]), prallen zusammen, der eine in Jacke und Hose von Zinnober mit moosgrünem Gürtel, der andere in Honiggelb und Tabakbraun. Ihre Gesichter glühen wie von Schminke. Scaramuccio, schnurrbärtig, in seinem üblichen schwarzen, enganliegenden Kostüm, trägt einen blaugrün und orange schimmernden Überwurf, Arlecchino zu seiner katzenhaft-negroiden Maske und dem grellen Leinen der gesteiften Haube einen cremeweißen, mit salmfarbiger Seide gefütterten Atlasmantel, aus dem sein leuchtend blau-weiß-rotes Rautenkostüm unverschämt hervorblinzelt. Die knallig roten Tragstangen und Räder der gelbbraunen Sitzkästen widersprechen dem inneren Beschlag der Sänften, der zwischen Kupferrot und Pflaumenblau wechselt. Dieses krasse Nebeneinander beziehungsloser Farben ist auf dem späten Sittenbilde grundsätzlich nicht überwunden, nur etwas gemildert. Der Zahnarzt steht im blauen Rock und schwarzer Hose. Sein Ausrufer in hellem Grau hat am Degengehenk einen Knoten feuerroter Bänder als Schmuck befestigt. Die zierliche Frau hinten auf der Bühne sitzt in einem violetten Kleide. Rot ist ihr Barett und weiß die Feder daran. Der abgehende Schauspieler trägt eine orangefarbene Weste, gelbe Kappe und graue Hose, Eine ähnliche Buntheit zeigen auch die übrigen, zum Teil sehr schlecht erhaltenen Bilder. Die Tuschtechnik der Zeichnungen dagegen läßt schon während der Theater-Epoche Gillots vor 1710 deutliche Ansätze zu einem malerischen Stil erkennen. Immer gibt die Variation einer Grundfarbe in Rötel, Bister oder chinesischer Tusche dem haarfeinen Gerüst der Federskizze Leben und Bewegung. Das Ausschattieren hält sich stets in vier merklich verschiedenen Tonwerten von matt, halbstark bis kräftig und ganz dunkel. Zwar fließen diese Valeurs nie ineinander, aber die Einheit der Farbe bindet die spontan hingesetzten Tupfen, und das Summieren der vielfach zersplitterten, lichthaltigen Kleinformen nimmt durch seine Gegenstandslosigkeit den Erscheinungen alles Körperhafte und erzeugt ein Flimmern der Fläche. So wurden vergangene und folgende Bewegungsmomente ahnungsweise erfaßt, und die Vorgänge erhielten das dem Theater so gemäße Unbeständige, Transitorische. Bei diesem Variieren einer, seltener mehrerer Farben gelangte Gillot durch Verwenden der Gouachetechnik zu einem äußerst zarten Spiel der Übergänge. Die sorgfältigen Rötelentwürfe zu den Fabel-Illustrationen in-4° lassen alle Zwischenstufen von Dunkelrotbraun, Violett, Rostrot, Lichtgelb bis Hellrosa und Graurosa anklingen. Bei Verbindung mit chinesischer Tusche und schwarzer Kreide erscheinen viele Arten von Taubengrau. Daneben wagt sich Oliv oder Braun hervor oder ein leichtes Grün in einem Rasenstück. Auch die mehrfarbige Vignette zur Fabel vom Kamel (No. 418) berückt durch das Gleichgewicht zwischen dem rosavioletten bis kupferroten Fell des Tieres und seiner hellgrünen Last in der sandfarbenen und lichtblauen Um-

---

pardon a. a. O. II. 117—118 und Dacier a. a. O. 1923. Eine weitere Aufführung der gleichen Komödie für 1707 nachweisbar auf der Foire St. Laurent bei Dolet und Laplace, Parfait, Mém pour serv. à l'hist. d. Sp. de la Foire, 1743, I. p. 67.

30) Der Inhalt der Szene ist nachzulesen bei Evariste Ghérardi, Le Théâtre Italien, 1700, IV, p. 321. Über Ghérardis Komödiensammlung, die Vernichtung der ersten Ausgabe von 1694, die Textverwilderung in den zahlreichen ausländischen Nachdrucken bis zur endgültigen 6bändigen Zusammenfassung 1700 s. Dacier, Rev. art anc. mod. 1926, p. 284, Anm.

gebung. Die gleiche Verfeinerung zeigt sich an einigen der Ballettfigurinen von 1721, den Entwürfen zum „Temps" und „Plutus". Um die vorherrschenden Töne eines kühlen lichten Grün spielen mannigfache Schattierungen: mattes, durch Beimengen von Weiß gebleichtes Gelb, Resedagrün und Blaugrün auf den Mänteln, zuweilen belebt von einem kräftig tiefen Blau oder einem blassen Violett. Kaum daß ein zarter Fleischton oder das rosige Blond eines Bartes bemerkbar ist. Oliv- und sandfarbene Werte bereichern die Abstufungen. Auf allen Gewandteilen glitzern seidige Lichter in Weiß. Ähnlich müssen die verlorenen Teppich-Entwürfe ausgesehen haben, die Gersaint ausführlich pries [31]).

Der Entwicklung in Komposition und Farbe war auch die Zeichnung unterworfen. An den frühesten Arbeiten, etwa den Bacchanalien, ersieht man eine sorgfältige Behandlung des Stichels, die oft über Trockenheit nicht hinauskommt. Sauber und gleichmäßig faßt der Umriß die Gestalten, ohne nachdrückliche Akzentuierung der Gelenke. Nie ist die Erscheinung mit einer Schwellung des Konturs plastisch umgriffen, und obwohl die Modellierung, zumal der männlichen Körper, sichtlich versucht wurde, behielt sie infolge der Sprödigkeit der gleichmäßig gereihten Strichpartikel etwas Reliefmäßiges. Fast ausschließlich parallel geleitete Schraffuren vertiefen die Schattenlagen nur ungenügend. Hell und Dunkel bleiben Gegensätze ohne bereicherten Ausgleich. Eine zeichnerische Eigenart ist von Anfang an da: der kurze Atem der Linie. Nach knappen Unterbrechungen setzt sie ruckweise von Neuem an und bleibt wenig biegsam. Nicht einmal auf größeren Flächen entwickelt sie sich zu lebhafterem Fluß. Eine Rötelzeichnung zum Panfest (Lille, Kat. No. 55), — wohl kontrollierender Gegendruck im Sinne des Stiches, — läßt die gleichen Eigenheiten erkennen. Bis ins Einzelne wurde der Strich vor Bearbeitung der Platte festgelegt. Aus der Brüchigkeit der Linienführung entfaltete sich nun die zunehmende Zersetzung der zeichnerischen Strukturen. Die fügsamen Mittel der flüchtigen Skizze, Feder und Tusche, zeigen diese Entwicklung am frühesten an. Man betrachte die Theaterzeichnungen. Der rissige, meist saftlos dünne Federkontur, in ungebärdige Kratzer seitwärts ausgleitend, nimmt den Erscheinungen jede Festigkeit. Sein jähes Daherfahren, plötzlich an- und aussetzend [32]), spitzig umbrechend an Schultern und Gelenken, ist Ergebnis der Hast des Zeichners und Mittel, die komödiantische Beweglichkeit anschaulich zu machen. Die Tusche durchblutet den schemenhaften Aufriß mit Leben und begünstigt die Auflösung der zeichnerischen Reste, indem sie ungeachtet der Linie ihre eigenen Wege geht, übergreifend oder aussparend, oft in splitterförmigen Schatten die Schritte der Darsteller begleitend oder ein Mantelstück modellierend. Diese Spontaneität der Skizze kühlt sich empfindlich ab in den wenigen Stichen Gillots zu den gleichen Szenen. (Pop. No. 17—20) Der freie und beredsame Manierismus verliert durch klare, trockene Umrisse und Häufung senkrechter Parallelschraffuren alle Überzeugungskraft. Noch auffallender ist die er-

[31]) Verst. Quentin de Lorangère, März 1744, No 104, Teppichfolge von 6 Stücken, Jahreszeiten und Nationen nach Gersaint „Extraordinairement finis .... Cette suite est certainement ce que Gillot a jamais fait de plus agréable et de plus arrêté". Vorstudien dieser Serie in der Slg. René Lepage, Paris, Kat. No 71—75. Abb. Pop. Fig. 22, L'Hiver.

[32]) Ein Beispiel für viele: die Berliner Zeichnung No 85, Abb. 8.

nüchterte, geradezu pedantische Durchzeichnung figuraler und kostümlicher Einzelheiten bis in die Struktur des Bühnenbodens auf dem Louvre-Bilde und dem Gemälde der Sammlung Fauchier-Magnan. Glasklar, ausschnitthaft stehen die Darsteller, im scharfen Kontur ist die Gebärde gefroren. Wir haben somit eine ähnliche Erscheinung wie bei der Farbe: für die anspruchsvollere Technik der Leinwand wie der Kupferplatte verlor Gillot seine improvisatorisch-eindringliche Sprache. Erst mit dem Umschwung gegen 1718 hat er auch als Radierer den Ausgleich gefunden. Die flämisch gerichteten Fabel-Illustrationen förderten ein Reifen der malerischen Tendenz auf kleinster Fläche und eine neue Bedächtigkeit für das Stillebenhafte. Selbst bei den weich getuschten 4°-Entwürfen verliebte sich Claude in minutiöse Einzelheiten seiner kleinen Welt. Kalligraphisch zeichnen die äußersten Spitzen der Pinselhaare dichte Zotteln, exotische Fellmuster, Augenlichter, vibrierende Flanken und Tatzen [33]). Am knisternden Seidenrock einer Dame oder an einem modisch ziselierten Tischprofil [34]) erkennt man den „arbitre de luxe et de plaisir". Noch sensibler wird der Rötelstift für die verkleinerte Fassung dieser Serie verwendet. Aus dem notwendigen Verzicht auf alles eingehende Schattieren, das die Klarheit nur beunruhigt hätte, verdichtet sich der Gehalt der winzigen Bildchen auf wenige Striche, die mit äußerster Intensität durchgearbeitet sind. Ein paar Millimeter genügen, um in einem zart schwellenden Rückenkontur das mannigfache Wunder animalischer Bewegung einzufangen. Zu gleicher Freiheit gelangte Gillot nun auch mit der zuvor noch widerstrebenden Radiernadel. Die Übersetzung der tonigen Entwürfe auf die Metallplatte geriet vollkommen. Verfeinerte Ätztechnik bereichert die Skala zwischen Hell und Dunkel zu überraschend vielfältigem Verschmelzen der Abstufungen. Die Schraffuren drängen sich jetzt regellos in jeder Lage. Krause, rundliche Linien überlagern die geraden zu dichtem Geflecht. Doch noch immer ist die Linie kurzatmig. Kleine Striche überspinnen ganze Flächen und zerfasern die Festigkeit von Mauern. Felsen werden zu schaumigen Phantasiegebilden. Das Licht ist gedämpfter. Anstatt der früheren scharfen Besonntheit aus einer bestimmten Richtung scheint die Tageshelle von Wolken getrübt, oft sogar drückend dumpf. Bis zu samtenem Schwarz vertieft sich die Schattigkeit in Wäldern und Grotten. Auf den Brüsseler Zeichnungen zum „Leben Christi" geht der fortschreitende Zerfall aller linearen Zusammenhänge bis zur verschwommenen Unbestimmtheit. Letzte Reste zeichnerischer Substanz sind zerschlagen in dünn geschichtete, brüchige Strichteilchen. Ein flauer Schleier liegt über den Vorgängen. Andere idyllisch-ländliche Darstellungen dagegen lassen neben der weiteren Lichtung des Strichnetzes eine Sammlung auf das Wesentliche erkennen [35]). Biegsam umreißt der Kontur die Gestalten, krause, wollige Häufungen machen das Laubwerk rauschen und das Gras seidig weich. Ohne stärkeren Druck geht die Feder über das Papier und erzeugt ein spinnwebleichtes, durchsichtiges Gespinst von schimmerndem Reiz. Volles Zeugnis von Gillots stecherischer Meisterschaft geben die Probedrucke zum „Livre des Portières". Zarteste

[33]) Paris, Cab. Dess.; Die seefahrenden Affen, No 412; das Gastmal des Löwen, No 420; das Horoskop des Löwen, No 422; die Tiere als Komödianten, No 423. Abb. b. Guiffrey-Mardel, IV. 4207, 4215, 4217, 4193.

[34]) Chantilly, die Heimchen, No 296.

[35]) s. Kat. No 435—438; Abb. bei Guiffrey-Marcel, IV. No 4221—4224 und Pop. Fig. 6.

Spuren der Strichführung und staubfeine Punktierungen entziehen sich fast der Wahrnehmung des Auges und geben der Fülle des Laubwerks, des Wassers und der pflanzenhaft-zierlichen Geschöpfe den ganzen sommerlichen Zauber der panischen Welt.

Die Figurationsweise enthielt schon früh eine deutliche Absage an den bolognesischen Akademismus Corneilles [36]). Mochten wohl barocke Nachwirkungen in den schulgerechten ersten Aktstudien und den massig gebauten Faunen sich nicht verleugnen, entscheidend wurde die Wendung zu einer zarten, unwirklich schlanken Körpertypik, die mit den Nymphen der Bacchanalien sich ankündigte. Ohne daß ein Fortschreiten ablesbar wäre, tritt der Manierismus der übermäßig gestreckten menschlichen Figur fertig geprägt und einheitlich auf mit den Theaterzeichnungen. Äußerste Zuspitzung und Verlängerung der Glieder, zumal der Beine, die nurmehr Muskel zu sein scheinen, nimmt den Darstellern jedes Gewicht. Der Fuß verflüchtigt sich zu einem winzigen Gebilde ohne Standfläche [37]). Die Spieler schreiten nicht, sie tanzen. Alle Gelenke sind unklar umschrieben. Gleich spitzen Dreiecken, oft von kreuzweis gelagerten Kleinformen zerschnitten, stechen die Schultern heraus. Meist wirken Arme und Schenkel wie wattierte Keulen (Arlecchino). Merkwürdig schmal sitzen die Köpfe auf diesen gestreckten Leibern, oft nur durch ein flüchtiges Oval angedeutet. Alle Kennzeichen erinnern an das späte 16. Jahrhundert, mit Ausnahme des einen: die tänzerische Gebärde bei Gillot ist nicht raumschaffend. Es fehlt die Torsion des Körpers, die Beziehung auf die Tiefe. Eine Abschwächung dieser Besonderheiten erfolgte auch hier, sobald Gillot sich der Kupferplatte oder dem Ölbilde zuwandte. Aber selbst die präzisere Ausarbeitung änderte an der Überschlankheit der Erscheinung, der Unfestigkeit des Stehens und Schreitens grundsätzlich nichts. Erst die Anziehungskraft Hollands und Flanderns brachte wieder den Umschwung. An den Fabeln beobachtet man eindeutig die Verkürzung der Glieder und einen gedrungeneren, zuweilen untersetzten Bau. Die Köpfe sind nun fast zu stark, die Körper immer noch zierlich, sodaß die menschlichen Darsteller nahezu halberwachsen wirken. Sie stehen fest mit ganzer Sohle auf dem Boden. Und doch haftet ihnen, verglichen mit der Derbheit der nordischen Vorbilder etwas Gefälliges, Hübsches an. Anstatt ländlich knochiger Formen und plumper Beine bemerkt man jugendlich-liebenswürdige Gesichter, schön gebildete Waden mit schlankem Spann und manierliche Gebärden. Zwischen Damen und Bäuerinnen vor der Bude des Quacksalbers ist fast kein Unterschied in Haltung und Mimik, und mancher der Bauern geriet gar zu hochbeinig, wie etwa der blinde Bettler, der von rechts den Bildraum betritt. Nach seinen steifen,

---

[36]) Mussia Eisenstadt, a. a. O., spricht p. 62 bezüglich der Folge zum Leben Christi von einem „unfruchtbaren Bemühen Gillots um die große antikische Manier" und von seinen Bologneser Bindungen durch die Lehre bei Corneille. Sie hält sich dabei an die Stiche Huquiers, die allerdings über den Stilbereich der Originalzeichnungen ein ganz falsches Bild geben. Die Aktstudien in der Ecole des Beaux-Arts sind als schulgerechte Bemühungen eines Anfängers ebensowenig ein Beleg. Selbst gelegentliche Entlehnungen von bewährtem Ateliergut („Bacchusfest", Slg. Raczyński) kann man kaum in diesem weiteren Sinne deuten.

[37]) Paris, Cab. Dess., Totenklage um Meister André, No 95; Nächtliche Serenade, No 98; die gestohlene Weinflasche, No 99; Abb. G.-M., a. a. O.

vornehmen Schritten möchte man ihn für einen verkleideten Edelmann halten.

Unberührt von diesem Werdegang der Formen blieb allein der Raum. Gillots seltsame Gleichgültigkeit gegen die Auseinandersetzung mit der Bildtiefe tritt in den frühesten faunischen Zyklen schon deutlich auf. Stets fängt eine breit vorgelagerte Felskulisse den Blick ab und bestimmt die schmale Spur der reliefartig entfalteten Chöre. Auch das scheinbar tiefer führende Oval der lockeren Gruppen im „Vie des Satyrs" ist nichts anderes als eine Umschreibung dieser Raumbehandlung, denn dichter, schattiger Wald hält knapp hinter der besonnten Spielfläche ein Ausweiten der Tiefe auf. Vordergründig sind alle Zeichnungen und Stiche zum Théâtre Italien. Nahe der Rampe liegen die Vorgänge, wenige kräftige Schlagschatten weisen Spielern und Möbeln ihren Platz. Mochten diese gassenartig-frontalen Räume wohl durch den meist noch ablesbaren rechtwinkligen Dekorationstypus für diese Komödien mitbestimmt sein, sie sind grundsätzlich den frühen Bacchanalien verwandt und erhalten auf den Gemälden eine sonderbare Härte. Das Bild des Louvre läßt das Aufstoßen des Straßenprospekts auf den ansteigenden Bühnenboden in ganzer Breite deutlich erkennen. Geradezu paradox ist in der Schiedsrichter-Szene der Sammlung Fauchier-Magnan (Abb. 1) das Rückfliehen der Häuserfront nach Art italienischer Theaterstraßen streng perspektivisch ausgerichtet, obwohl auch hier die Kulisse des illusionistisch gemalten Hängers durch den Abschluß gegen den Boden zu genau gezeigt wird, während die Verkürzung der Bohlen des Bühnenbodens, deren Rillen in zwiefacher Lagerung erst längs , dann quer den Hintergrund anlaufen, an der Stoßstange des Prospekts zum Stillstand kommt. Diese Raumbehandlung wird auch während der zweiten Schaffensperiode sehr ähnlich beibehalten, selbst wenn es sich nicht um eine Bühne, sondern um einen freien Schauplatz in der Natur handelt wie bei dem Golgathabilde oder bei den Sittenbildern. Auf dem Kalvarienberge zu Noailles liegt sogar das Hauptkreuz noch am Boden und die Gruppen mit den beiden Schächern drängen nach den Seiten zu. Desto bezeichnender ist es, wie die Finsternis gleich einem Vorhang in die breiten Lücken um Christus einfällt. Noch hinter dem Nachdunkeln des verwahrlosten Bildes ist diese ursprüngliche Untiefe deutlich zu erkennen. Gleichmäßige Höhe der Köpfe in den dichteren Haufen und schwankende Standortverhältnisse auf dem einförmig beschatteten Boden beobachtet man ebenso an dem Kalvarienberge wie an der „Bude des Quacksalbers" um das Gerüst des Zahnarztes. In beiden Fällen hat die dem Grundriß nach halbkreisförmige Einbuchtung der gedrängten Menge gar kein Gewicht. Ausschlaggebend ist vielmehr das völlig akzentlose Nebeneinander, auf dem Sittenbilde noch zugespitzt durch die scharfe, nirgends überschnittene Horizontale der Standfläche des Bühnengerüsts, die wie ein helles Band verläuft, unverkürzt trotz der Übereck-Stellung des Podests. Zuschauer und Darsteller erscheinen so in zwei getrennten Stockwerken übereinander und verriegeln fast in der gleichen schmalen Raumschicht jede Ausdehnung nach hinten. Ansätze zur Tiefen-Diagonale finden sich zuweilen, aber immer bleiben sie unentschieden: das Schreiten der Sänftenträger, die Stellung der Sänften des Louvrebildes, der störrisch-verquer stehende Esel verschiedener Szenen[38]),

[38]) Paris, Cab. Dess., Leichenfeier für Meister André, No 100; Slg. Murat, Szene des Pächters von Domfront, No 128; Stich Huquier, Pop. No 345, Fig. 11; Mus. André Jaquemart, Bacchanal, No 67 und Stich von Sarabat, Pop. Fig. 78.

der Schimmelreiter auf dem Kalvarienberge, die unsicher liegenden Kreuzesbalken. Ganz unklar ist die abschließende Hauskulisse des Aufbruchs zum Markt (Pop. Fig. 21), deren Dachlinien zum Teil schräg gesehen sind, während die Luken streng frontal sitzen. Daß diese Eigentümlichkeiten nicht Zufallsergebnisse sind, wenn sie auch gelegentlich, — auf den Bildern zumindest, — etwas Linkisches haben, zeigt sich an den reiflich bewältigten und gleichwohl übereinstimmenden Raumformen der Fabel-Darstellungen. Schichtweiser Abbau nach der Tiefe zu und frontale Anordnung beherrscht Gehöfte, Mauern und Zimmerwände ebenso wie Gartenhecken und Baumgruppen. Landschaftliche Szenen halten sich meist in einer schmalen Bahn des Vordergrundes. Mochte Gillot auch einer ähnlich staffelnden Raumgliederung etwa bei Teniers begegnet sein, viele andere seiner Vorbilder zeigten ihm einen unerschöpflichen Wechsel räumlicher Möglichkeiten. Wie zur Abwehr hält Claude an seinem Schema fest, aus der gleichen Neigung, die das bis zur Beziehungslosigkeit gelockerte Gedränge der Zuschauer vor dem Gerüst des Quacksalbers durch ein Koordinatensystem von Wagerechten und Senkrechten einspannte. In einem Geschiebe rechtwinkliger Türrahmen, in der harten Einzäunung von Gartenbeeten, den gleich Quadern gestutzten Bäumen und den riegelartig vorgeschobenen Mauern äußert sich der Ordnungsdrang gegen die Fülle des Zufälligen, der mehr oder weniger bewußt immer wieder die vielfach verwobenen Beziehungen der gesuchten Wirklichkeit vereinfachte.

Drei Grundphänomene sind bei dieser Entwicklung eng miteinander verflochten. Hinter dem so spät erst überwundenen Dualismus in Farbe und Form, dem Drang nach freierer Ordnung und naturhafter Fülle einerseits und dem Festhalten an strengeren Bindungen andererseits steht das Verhältnis zwischen abstrahierender Formel und sinnlicher Form, dessen Spannung die Zeit beunruhigte. Doch die entgegengesetzten Tendenzen beharren bei Gillot zu nachhaltig und verspätet, als daß man sie aus der geschichtlichen Lage allein begreifen könnte, zumal er den brennendsten theoretischen Erörterungen um Poussin und Rubens offenbar fernblieb. Der besonders langwierige Konflikt erklärt sich wohl als Widerstand unbewußten, schwer überwindbaren Erbguts kunsthandwerklicher Tradition gegen die lebendigeren Kräfte. In der geradezu instinktmäßigen Halbierung der Fläche steckt ebensoviel von dekorativ-schematisierender Neigung wie in der Wesenlosigkeit des Raumes und in den schmuckhaft-bunten, unvermittelt nebeneinander stehenden Lokalfarben. Zumal angesichts der sinnenhaften Stoffe wie Bacchanalien oder Theaterszenen und der eruptiven Lebhaftigkeit des Zeichners, die alle Disziplin beiseite ließ, muß dieser Hang zur Abstraktion befremden. In dem ständigen Zwiespalt nur Mangel an persönlichem Auftrieb zu sehen, wäre oberflächlich. Selten haben Phantasie, Geist Humor, Originalität so sehr die Zucht in Frage gestellt. Vielmehr scheint der Freude am Bizarren in Thema und Ausdruck ein Gliederungsbedürfnis entgegenzutreten, das der Gewohnheit von Generationen entsprang und noch unterbewußt im Enkel wirkte. Innerhalb der allgemeinen Auseinandersetzung der Epoche bewirkt also die individuelle Bedingtheit Gillots, seine schwer lösbare Verbindung mit dem Dekorationsgewerbe der Väter, jene Sonderstellung zwischen den Zeiten, die sein ganzes Werk kennzeichnet.

Zugleich steckt aber in diesem Widerspruch neben der überlieferungsmäßigen Mitgift die dritte Komponente. Was bis zum Stilwandel um 1715 eher handwerklich anmutet, wird in dem Augenblick, da die Wirklichkeitsfülle der nordischen Vorbilder die Zusammenhänge zu lösen droht, als spezifisch französischer Formwille kenntlich. Nur ist es jetzt anstatt der Symmetrie ein System von rechtwinkligen Beziehungen, das die Naturnähe eindämmt und die befremdende Fülle der Einzelheiten in Bindungen zwingt, um eine leicht ablesbare Einheit zu schaffen. So werden Darsteller und Schauplatz eingespannt und bis in die Tendenz der steifen Faltengrate, bis in die abwärtsgleitenden, wenig biegsamen Schraffuren behauptet sich der verhärtende Einfluß des linearen Gerüsts. Diese gleiche Anlage, die aus den komplizierten Verflechtungen in holländischen und flämischen Bildern, aus ihrem scheinbar gesetzlosen Aufbau sich eine neue, durchsichtige Ordnung schafft, bildet den Naturalismus der menschlichen Erscheinung um, mildert das Knochige, Schwere der ländlichen Rasse, ihre derben Gewohnheiten und ihre gleichsam vom Umgang mit den Elementen gedrückte Haltung. Sie gibt den Bauern einen Zug städtischen Wesens in Wuchs und Gebärde und beschönigt die Lässigkeit seiner durch Arbeit verbrauchten Kleider. So viel aber dieser französisch-wesenhafte Zug an Gillot neben dem Reflex der künstlerischen Zeitströmungen ausmacht, die persönlichen Grenzen seiner inneren Möglichkeiten durch einen Hang zum altertümelnd-Gewerblichen bestimmten erst entscheidend jene langwierige Auseinandersetzung mit einer mechanisch gewordenen Abstraktion und der neu sich erschließenden sinnlichen Welt. In diesem Zusammenhange erscheint die sprühende Frische seiner Theaterzeichnungen — abgesehen vom Thematischen — als seine weitaus ursrünglichste Leistung, da er hier aus einem naiven, unbekümmerten Draufloszeichnen mit eigensten Mitteln seiner verzierlichten Formen und über die geheimen Reste schematischer Bindungen hinweg im ersten Anlauf alle Rückstände hinter sich ließ und das Leben einfing, ganz unmittelbar, das ihm bei feinerer Ausarbeitung immer wieder unter den Händen gerann, bis die Vorbilder des Nordens seinen Weg freimachten, zugleich aber seine Sprache aus dem Persönlichen merklich ins Schulmäßige umbogen.

Vorbilder und Umwelt.

Die Einflüsse, die vor dem holländisch-flämischen Durchbruch von außen kamen und den Manierismus der ersten Epoche Gillots förderten, waren gewiß keine zeitgenössischen. Corneilles Bedeutung ging kaum über die technische Unterweisung hinaus. Auch bei den um 1700 aufsteigenden Rubenisten suchte Claude keine Anlehnung. Entscheidend aber wurde die Begegnung mit Jacques Callot, dessen fast schon hundertjähriges, abseits der Zeit stehendes Werk nur einen Wahlverwandten fesseln konnte. Seit Burty wurde schon immer auf diese Beziehung verwiesen. Genauer zu datieren ist sie auch heute noch nicht. Aber die bisher nur allgemein stilkritischen Vermutungen kann man nunmehr belegen durch eine Zeichnung im Ashmolean-Museum zu Oxford, jene lange verschollene „Versuchung des heiligen Antonius“ aus der Sammlung Paignon-Dijonval, für die Gillot den berühmten großen Stich

Callots benutzte[39]). Wie der Eine aus der Welt der florentinischen Hoffeste erwuchs, so kam der Andere aus dem Getriebe der Oper, und die lebhafte Hingabe Gillots an die commedia dell'arte wird durch Callots „Balli di Sfessania" zwar keine grundsätzliche Anregung, aber eine nachhaltige Bestätigung erfahren haben. Gerade deshalb ist nun auch die Feststellung wichtig, daß Claude nie versucht hat, die zeichnerische Konzentration seines Vorbildes zu erreichen, die Schärfe und Prägnanz seines Strichs nachzuahmen, der reichen Gliederung seiner Kompositionen und der subtilen Durchbildung unendlich vielgestaltiger Kleinformen nahezukommen. Nur die langgestreckte Figurationsweise, die Spitzigkeit der Hände und Beine, die hahnenmäßig gespreizte Haltung, die von sprunghafter Energie geladene Gebärde ist den Soldaten und Spaßmachern Callots ebenso wie den Komödianten Gillots eigen[40]). Aber jeder Vergleich beliebiger Zeichnungen beider Künstler zeigt immer nur die Verwandtschaft im Geist des Tänzerischen, des Bizarr-Phantastischen, während die unerbittliche Zucht Callots dem temperamentvollen, launigen Sichgehenlassen Gillots polar gegenübersteht.

Weniger deutlich ist der Einfluß, den Mussia Eisenstadt dem Zeichner Raymond de La Fage zuerkennt[41]). Gillot kann wohl die sehr lasziven und viel gesammelten Bacchanalien gesehen haben. Es klingt in der Führung der Feder bei La Fage Verwandtes an, aber nur so lange er skizziert: der brüchige Kontur, die dünnen Striche, das summarische Überschraffieren ganzer Partien[42]). Aber alles ist im Vergleich zu Gillot sauber, gezügelt, ohne den jähen Elan der Bewegung im unberechenbaren Ruck des Instruments. Auch fehlt jeder Ansatz zum Strecken der menschlichen Erscheinung und zum ballettmäßigen Stelzen und Tänzeln der Figur, die geradezu genormt in unfehlbar beherrschter Proportion erscheint, selbst wenn sie noch so flüchtig angedeutet ist. Für die Entwicklung seines eigensinnigen Zeichenstils bedurfte Gillot kaum dieses Vorbildes. Der Verfall der Linie und aller organischen Zusammenhänge ist bei ihm schon von Anfang an im Keime da, und einige Nachlässigkeit, sowie der Hang zur skizzenhaften Abkürzung mochten genügen, um seine Handschrift zu spontaner Entwickelung zu treiben.

Für die Wendung nach Norden in der zweiten Schaffensperiode bietet sich eine ganze Reihe von Namen an. Populus hat zwei Fälle einer genauen Entlehnung nach Dou und Du Jardin an der „Bude des Quacksalbers" nachgewiesen[43]). Kann man auch nicht immer die Muster benennen, so glaubt man doch untrüglich den schmalen, hochbeinigen Hunden mit ihren geifernden Mäulern und quellenden Augen schon bei Snyders und Jan Fyt begegnet zu sein und die schaumartigen Felsbildungen und Erdmassen eines Momper, die Dorfkulissen und Innenräume eines Teniers, das wurmähnlich gekrümmte Baumgeäst eines Jan Breughel wiederzuerkennen. Einzelnen Blättern der Brüsseler Sammlung zufolge scheint Gillot sogar Rembrandt schätzen gelernt

[39]) Kat. No 50. Ähnlich werden wir uns die verschwundene, ausführlich beschriebene Tartarus-Darstellung bei Paignon-Dijonval No 3129 zu denken haben.

[40]) Vgl. Hermann Nasse, Jacques Gallot, Leipzig, 1919, Tafel 8, Studien zu den Capricci.

[41]) a. a. O. p. 62.

[42]) z. B. die Kreuzigungsskizze, Paris, Cab. Dess. G.-M. VII, No 5393, mit Abb.

[43]) s. I., Anm. 33.

zu haben [44]). Doch all diese Anregungen prägten schließlich ein Stilbild, das von den Fabeln bis zu den letzten Arbeiten einheitlich wirkt und trotz seiner Abhängigkeit eben durch einen gemilderten, beschönigten Naturalismus als eine ins Französische verfeinerte Variante den eigenen Ton behält [45]).

Gillots Verhältnis zur zeitgenössischen Malerei in Frankreich ist wenig beziehungsvoll. Als er kaum zwanzigjährig um 1690 nach Paris kam, war die Unruhe in den Kreisen der Maler, die Gegnerschaft der Meinungen um den Vorrang der Zeichnung oder der Farbe noch auf dem Höhepunkt. Gerade in der Umgebung Corneilles muß Claude das Für und Wider der Parteien um Félibien und de Piles miterlebt haben. Wieviel er, der junge Mann aus der Provinz ohne Voraussetzungen von den Hintergründen der ästhetischen Diskussionen, dem Sinken der absolutistischen Geltung einer langjährigen Kunst-Diktatur und dem Auftrieb naturhaft-malerischer und zugleich nationaler Kräfte geahnt haben mag, ist ungewiß. Jedenfalls kam der neue Stil der Rubenisten ihm, dem Anfänger mit verwandten Neigungen zweifellos entgegen. Der Umschwung fand lebhafte Unterstützung in der Haltung der Hofkreise um den genießerischen Herzog von Orléans und der Opposition gegen die Maintenon und den in kunstfeindlicher Frömmelei alternden König. Rauschhaft, glanzvoll bis zur Süßigkeit wurde die Farbe, üppig und kompliziert die Form. Aus der Summe der Erfahrung erstand ein blendendes Virtuosentum. Raum und Figurationsweise dienten einer dem italienischen Barock ebenbürtigen, spielerisch-versinnlichenden Illusionskunst. Die Nacktheit verlor alle selbstverständliche Einfalt, in der sie bei Poussin erschien. War sie der Zeit Lebruns nur ein leerer Aufwand mit allzu gut verstandenen Funktionen gewesen, so kam sie jetzt zum Genuß ihrer selbst. Charles de la Fosse, Jean Jouvenet, Louis de Boullogne, Antoine Coypel, Hyacinthe Rigaud sind die wichtigsten Namen der Träger dieser Entwickelung [46]). Aber Gillots Werk, soweit es uns heute vorliegt, beweist, daß er ihnen in nichts verpflichtet ist. Schon seine reichlich simplen Anfänge stehen trotz einiger verwandter Ansätze mehr gegenständlicher Art im Widerspruch mit dem Übermaß an eklektischer Gewandtheit dieser reiferen Zeitgenossen. Obwohl er um die Befreiung zum Malerischen sichtbar bemüht war und diese glanzvollen Beispiele vielfach vor Augen hatte, obwohl er sicherlich die wichtigen Ausstellungen des Salon von 1699 und 1704 gesehen hat, machte er sich nirgends abhängig. Es wäre ein Leichtes gewesen, wenn er gleich vielen anderen die Errungenschaften des nunmehr zur Geltung gelangten

44) s. die Anbetung und Kreuztragung No 2 und 21.

45) Daß Gillot niemals den Weg nach Italien suchte, obwohl er doch zumindest vorübergehend durch Corneille mit Bologna Fühlung hatte, beruht weniger auf einem Mangel an persönlichem Interesse, sondern entsprach der allgemeinen Lage, der zunehmenden künstlerischen Führerstellung Frankreichs, dem wachsenden Selbstbewußtsein und der Entfaltung der eigenen Werte. D'Argenville, éd. 1762, IV, p. 399 erzählt von der hochmütigen Antwort des Malers Pierre Jacques Cazes auf den Vorwurf des Sammlers Crozat, er habe sich nie die italienischen Meisterwerke angesehen. Er sagte mit Berufung auf Le Sueur, Jouvenet, Rigaud, Largillière: „J'ai fait voir qu'on pouvait s'en passer." Diese Worte kennzeichnen die Situation.

46) Gillot am nächsten stand noch Largillière mit seiner gestreckten Figurationsweise, seinen flach-frontalen Raumformen und seinen rechtwinklig-schlanken Beziehungen aller Kompositionsteile, nicht zuletzt mit seiner Farbigkeit. Aber ein nennenswerter Einfluß ist nicht zu erkennen. Auch Santerre gab keine Anregungen.

malerischen Stils verwendet hätte. Dagegen vollzog er die allgemein längst entschiedene Auseinandersetzung nachträglich noch einmal für sich, um dann nach etwa 1½ Jahrzehnten vlämischen Vorbildern zu folgen, die er auch schon um 1700 gekannt haben dürfte. Außerdem aber eröffnete er andererseits mit der Entdeckung des Théâtre Italien ein seit Callot kaum beachtetes Feld. So steht Gillot hinter den Malern, deren Aufstieg er in seinen Anfängen miterlebte, zurück, abseits für sich, und doch wendet er sich über sie hinaus neuen Möglichkeiten zu.

Auch die wenigen annähernd Gleichaltrigen zogen ihn nicht an. Tournières (* 1668) war ausschließlicher Porträtist, geschickt in der Beherrschung kühler Fleischtöne und schäumend zerfließender Stoffmassen und ähnelte Gillot in nichts.. Galloche (* 1670) erhielt Anregungen durch Watteau auf jener malerischen Linie, die Gillot selbst erst spät, womöglich nicht ohne Einfluß des größeren Schülers fand. Auch mit der Weichheit und Süße des Vlamen Vleughels (* 1668), mit Louis Silvestre (* 1669) und Jacques van Schuppen (* 1670) bestehen keine Verbindungen. Jean Raoux (* 1677), den Gillot schon über das Theater gekannt haben wird[47]), gab ihm gleichfalls kein Beispiel. Stilschöpferisch war erst wieder die nächste Generation der De Troy (* 1679), Pesne (* 1683), Jean-Marc Nattier (* 1685), Oudry (* 1686), Le Moyne (* 1688), Nicolas Coypel (* 1690), die das Rokoko der ersten Blüte entgegenführten. Zu dieser Gruppe gehören Watteau (* 1684) und Lancret (* 1690) und mit ihnen ihr frühester Wortführer Gillot. Aber auch der flüchtige summarische Blick auf ihr Werk lehrt zugleich, daß sie in der gesetzmäßigen Bewegung auf das Rokoko zu einen Kreis für sich bilden[48]). In ihrer besonderen Welt einer verzauberten Wirklichkeit treffen sich Schauspiel und Mythos, urtümlich verwandt, nun neuartig vereint mit dem modischen Kostüm im Dämmer verwilderter Gärten. Durch sie ersteht eine überzierliche Rasse von Sängern und Verliebten, die mit ihren schmalen, länglichen Köpfchen, ihrer hochbeinigen Schlankheit und dem tänzerischen Drang der Geste eher an Erscheinungen des hohen und späten 16. Jahrhunderts erinnert[49]), als an die fülligeren, im Einzelnen den Rocailbildungen verwandten Gestalten bei De Troy, Nattier und Le Moyne. Und noch in der freiesten Parklandschaft vieler Liebesfeste bleibt ihnen eine rampenhaft-frontale Vordergründigkeit der Spielfläche und ein Schichten der Gruppen gemeinsam[50]), zuweilen unter deutlichem Verzicht auf die reicheren Wirkungen in den verschränkten, oft gewundenen Kompositionen der anderen

---

47) Pierre Marcel, a. a. O., p. 273, Anm. 5.

48) Die französisch-nationale Konstante andererseits, die Watteau rückwärts über Coypel und die Rubenisten mit Poussin verbindet, unterbrochen durch die Aera Lebrun, wiederauflebend in dem Streit der Poussinisten und Rubenisten, kann in diesem Rahmen nicht mit einbezogen werden. Es sei auf P. Marcel a. a. O. verwiesen, der p. 297/298 zusammenfaßt.

49) Ein Beispiel für viele: vgl. die sich entkleidende Aphrodite des Parisurteils von Watteau (1719) im Louvre (No 988) mit Akten von Parmeggianino.

50) Noch der reife Watteau hält an diesen Anordnungen fest. So z. B. Wallace Collection, London, „Lebensfreuden", „Champs Elysées" (Kat. 1928, No 410, 391); Louvre, „Gilles" (No 983); Dresden, „Gartengesellschaft" (No 781); Berlin, K. F. M., „Gartengesellschaft" (No 474 b). Im Werke Lancrets begegnen gleiche Eigenheiten fast überall.

Gleichaltrigen wie auch der meisten Rubenisten. Watteaus an Rubens und Tizian befreite malerische Form, die südliche Wärme und Zartheit seiner Farbe, so ganz verschieden von dem lichten, kalten, oft etwas glasigen Kolorit des Rokoko, der blühende Duft seines Inkarnats, der stoffliche Zauber im Aufblitzen schmiegsamer Seide bleiben seine eigenste Leistung, wie er auch das Traumgesicht seiner Gärten und seiner entrückten fêtes galantes ohne Einfluß Gillots aus sich heraus empfing. Dieser Darstellungskreis, von Lancret und Pater in einer blasseren, silbrigen Luft bis zum Äußersten erschöpft, von einigen Mitläufern nachgeahmt [51]), blieb ohne sonderliche Anziehung auf Gillot. In seiner eigensten Sphäre des Theaters meldete sich jedoch ein verwandter Geist erstmalig zum Wort und der Weg Arlecchinos und Mezzetins in das Dunkel der Bosketts und Alleen war nicht allzu weit. Mit jenem von Mariette nachdrücklich gewürdigten Pan-Fest, das Mythos und Komödie vereinigte, stand Gillot tastend an der Schwelle dieses neuen Bereichs. Aber auch hier drang er nicht bis in die Bezirke des Dichterischen. So blieb er im engsten Kreise seiner Schüler und ihrer Wirkung wieder für sich, noch halb nach rückwärts gewendet, aber doch zu ihnen gehörig. Sein ganzer Werdegang war ohne weiteren Einfluß auf die großen Zusammenhänge, wurde vielmehr getragen von ihnen und spiegelt sie im Kleinen wieder. Gedankentiefe Lebensdeutung und leidenschaftliche Bekenntnisse wird man vergebens bei ihm suchen. Er sah an den Dingen nur ihre vielfach bewegte Außenseite.

Einen kurzen Blick auf sein Selbstporträt (Pop. Fig. 27 bis). Im üblichen starren Ovalrahmen dieser halb kindliche Komödiantenkopf, zurückgeworfen, gleichsam eigensinnig. Sein Blick aus weitgeöffneten, runden Augen unter gespannter Braue hat etwas Fliegendes wie das gelöste Haar. Der lässig drapierte Mantel wirkt wie ein Zugeständnis an den Peintre du Roi, den wir ihm nie recht glauben könnten. Eine Perücke wäre über diesem Gesicht unvorstellbar. Aus den Falten seines Überwurfs reckt er sich, als wollte er hinaus aus einer Verkleidung, aus etwas Veraltetem, und sein echtes Kostüm zeigen, sein Komödiantenkostüm, das er unter der falschen Hülle trägt. Ein weicher Halskragen und die einreihig geknöpfte Bluse lassen an Pierrot denken. Wollte er sich damit als Schauspieler bekennen? Vielleicht führte er wirklich ein Theater. Wir sahen auch, wie er sein Gesicht in vielfach wechselnden Grimassen studierte. Er war gewiß befreundet mit jenen Vaganten und Seiltänzern, unter denen er manchen Abend verbrachte, mit jener unternehmenden Witwe Maurice, die einen vom Mordverdacht freigesprochenen Aristokraten heiratete, mit dem Vater Bertrand, der gegen Behörden und Comédie française in unaufhörlichem Kampf um seine Theater immer wieder neu begann, was ihm die Polizei zerstörte. Vielleicht kannte er Constantini, der bei den Markttheatern spielte, vielleicht auch Ghérardi, den er wohl als ersten Arlecchino noch in den 1690 er Jahren sah. Es war eine abenteuerliche Gesellschaft, voll Schicksal, aber ohne sonderliches Ansehen, also keine rechte Voraussetzung für ein künftiges Mitglied der Akademie. Sicherlich fühlte er selbst seinen Hang zum Theater als entscheidenden

---

51) So von François Jerôme Chantereau, Bonaventura De Bar, François Octavien, Philippe Mercier, Quillard u. a., denen Robert Rey ein Büchlein widmete: Quelques Satellites de Watteau, Paris, 1931.

Antrieb. So wie er im Stich von Aubert erscheint, hat er sich jedenfalls selbst gesehen. Seine Haltung wird sinnbildlich nicht nur für das Temperament des Zeichners und seine Einbildungskraft, sondern für sein Herauswollen aus einem Befangensein. Der merkwürdige Wert seiner Leistung jenseits des nur geschichtlich Belangvollen liegt in der Überwindung aller Zwiespältigkeit durch einen nie erlahmenden Schwung der Phantasie, die sich ihre eigenen Geschöpfe bildete zu einem gewichtlosen, unbeständigen Spiel. Aus Wirklichkeit und Gleichnis, Gegenwart und Mythos, sinnlicher Fülle und Hang zum Ordnen, Verlebendigen und Entkörpern erwächst eine völlig besondere, zierlich-tänzerische Welt, in deren Zwielicht man das Kommen des neuen Jahrhunderts spürt.

Exkurs I.

Das „Bacchusfest" der Sammlung Raczyński.

Im großpolnischen Museum zu Posen, dem die Galerie Raczyński angegliedert wurde, befindet sich heute ein „Bacchusfest", das 1856 von Graf A. Raczyński in Paris aus der Sammlung Robert erworben wurde[1]). Dieses Gemälde hat gegenständlich nichts mit dem gleichnamigen Stich zu tun. Soweit ein Urteil nach einer zuverlässigen Photographie möglich ist, scheint es sich hier wirklich um ein eigenhändiges Werk Gillots zu handeln. Schauplatz dieses Bacchanals ist eine Waldszenerie von zwei ganz unsymmetrischen Baumkulissen, deren eine den größeren Teil des Hintergrundes abschließt, während die andere, kleinere, sich knapp an den linken Bildrand lehnt und die vordere Zone einseitig markiert. Links hinten bleibt ein Blick in die lichte Ferne frei, aus der ein Bacchantenzug herannaht. Beherrschend füllt ein großes, weinbekränztes Faß auf altarmäßigem, ornamentiertem Sockel, umlagert von Nymphen, Jünglingen und Faunen die rechte Bildseite. Diese empfindliche Unsymmetrie wird wenig ausgeglichen durch das diagonal von hinten kommende, trunkene Gefolge. Auch hilft es nicht zur Entlastung der überladenen rechten Hälfte, daß die Hauptfigur des Bacchus die Mitte festigt, und daß die neben ihm auf dem Sockel sich nach auswärts biegende Nymphe mit ihrem umkränzten Stab diese vertikale Achse noch verlängert. Beherrschend steigt die Diagonale bis über die trinkenden Faune auf dem Faß zu dem deutlich einbezogenen, um einen kahlen Baumast gerafften Zelttuch.

Die Festgenossen, teils nackt, teils gewandet, tragen echt gilloteske Züge: kurze Nasen, große, leicht vorgewölbte Augen mit breiten Lidern, kindliche Münder. Die Köpfchen der kecken Blondinen mit lichtem, einfach geknotetem Haar und molligem Kinn begegnen ebenso bei jener etwas zu zarten Bäuerin auf den „Vorbereitungen zum Markt". Ihre helle Haut kontrastiert

[1]) Marjan Gumowski, Muzeum Wielkpolskie W. Poznaniu, Kraków, 1924, No 69, Tafel 91; Photographie und bereitwillige Mitteilungen über die Farben des Bildes danke ich Direktor Dr. N. Pajzderski. Vgl. Abb. 3.

lebhaft mit dem dunkeln Waldgrund, und die grazile Schlankheit der Glieder, der kaum differenzierte Umriß sind Kennzeichen fraulicher Reize, die sich bereits in den ersten Bacchanalien ankündigten. Faune und Jünglinge dagegen erscheinen stark gebräunt und schlanker, sehniger, nicht so überkräftig wie auf den frühen Waldfesten. Bacchus selbst, jugendlich, fast noch ein Kind, vertritt in Antlitz und Wuchs am reinsten den Typus der Geschöpfe Gillots. Tänzerisch-lässig auf den Sockel gestützt, zart und voller Hoheit empfängt er mit verwöhnter Gebärde Huldigung und Gaben des Zuges. Auch aus der Kindergruppe des Vordergrundes und ihrem Spiel mit Weintrauben und Panther spricht Claudes Erfindung, motivisch wie formal. Andererseits wurde für einige Figuren gängiges Ateliergut verwendet. Sie fügen sich schlecht in den Zusammenhang und bewirken, daß die Komposition zerbröckelt. An jener im Festzug mit fliegendem Gewand herbeieilenden Frau, die einen Fruchtkorb darbietet, zeigt sich neben der blassen, ungeschickten Entlehnung und dem gleichsam verklebten Faltenwerk mangelndes Verständnis für den verhüllten Körper. Auch der im Vordergrunde knieende Silen und die lagernden Paare erinnern an bewährte Motive. Der Raum bleibt wieder rampenhaft-vordergründig. Hinter der Hauptgruppe am Faß und der Spitze des Zuges liegt schon das Dunkel der großen Waldkulisse. Der schmale Ausblick in die Ferne und das Nahen der Bacchanten aus der Tiefe trägt zur Ausweitung nichts bei. Das Faß ist genau in Vorderansicht gestellt, ohne Verkürzung, flach wie ein Versatzstück.

Die malerische Ausführung wird nirgends pastos, sondern geht sehr ins Einzelne. Mit den äußersten Spitzen der Pinselhaare sind Weinlaubkränze und Früchte herausziseliert und in funkelnden, nadelscharfen Glanzlichtern wurde das Sockelornament, das Metallgerät und das Lichterspiel auf dem Blattwerk der Bäume wie mit dem Grabstichel durchgefeilt. Neben dem blaßblauen Himmel und dem Grün und Braun der Laubpartieen stehen die klar umrissenen Figuren in kräftigen Lokalfarben. Ihre Gewänder sind lebhaft aufgehellt. Die nackten männlichen Gestalten im Schatten des Vordergrundes haben dunkel braun-rotes Inkarnat.

Es ist nicht leicht zu entscheiden, wann das Bild gemalt sein könnte. Dem Thema nach sowie den linkisch zusammengestellten Entlehnungen zufolge möchte man glauben, es sei eine Anfängerarbeit, gleichzeitig etwa mit der Folge der vier Bacchanalien. Auch das abschüssige Stehen einzelner Figuren scheint den jungen Gillot zu verraten. Gewichtiger aber spricht die deutliche Unsymmetrie der Komposition für ein Werk mindestens der Mitte des zweiten Jahrzehnts. Dieser große Zug der beherrschenden Schrägen ist bei Claude, wie vor allem die Graphik zeigt, undenkbar ohne die Wirkung der nordischen Vorbilder. So rein tritt sie erst in den Fabel-Illustrationen zutage. Der Versuch einer Verbindung von Zentralmotiv und sich überschneidenden Diagonalen war erstmalig an dem Kalvarienberge um 1715 zu beobachten gewesen. Die kleinmeisterliche Ausführung, die goldschmiedeartigen Einzelheiten lassen an Dou, Mieris und die jüngeren Breughel denken. Ähnlich stillebenmäßig mit scharf aufgesetzten Pigmenten häufte sich das Gemüse vor dem Karren der „Vorbereitungen zum Markt". Schließlich rückt der Bacchus in die Nähe des „Livre des Portières". Entspricht er auch dem ebenso jugendlichen, aber knabenhafteren Gott des späten Wandbildes nicht

in allem, — Blickrichtung hier nach der Standbeinseite zu, breitere Hüften, weiblichere Formen — so ist er doch wesentlich fast sein Gegenbild im Spiegelsinne. Die Motive sind nahe verwandt: Standbeinseite — gestreckter Arm — entblößte Lende; Spielbeinseite — gewinkelter Arm mit Stab; Verhältnis der Beinstellung — Länge der Unterschenkel; weinumkränzter gewichtiger Kopf; endlich die Kleinigkeit jener Schulterlocke, die hier wie dort entgegengesetzt seitwärts herabfällt. Nach diesen eindeutigen Anzeichen haben wir ein Werk vor uns, dessen Entstehung etwa um 1718 denkbar wäre. Das Festhalten an der Lokalfarbe noch in dieser Zeit wäre durch die „Bude des Quacksalbers" bestätigt[2]). —

Exkurs II.

Zur Beziehung Gillot-Watteau.

Eine wenig beachtete Zeichnung im Musée Carnavalet (Abb. 4) berührt die Zusammenhänge zwischen Gillot und Watteau, jenes Lehrverhältnis, dessen Einfluß schon für die Zeitgenossen die ersten persönlichen Regungen des Schülers bis zur Unkenntlichkeit beschattete[1]). Diese Rötelstudie zeigt 7 Theaterfigurinen nebeneinander, unter denen die beiden äußeren links im heroischen Kostüm und Turban offenbar der Oper entstammen, während ein lustiges Terzett von Tänzern rechts aus der italienischen Komödie kommt.

[2]) 1. — Gillot zugeschrieben, aber gewiß nicht von seiner Hand ist das in der Galerie Fritz Schleif, Berlin, Nettelbeckstraße im Herbst 1936 ausgestellte Phantasiestück eines Tanzes von Zwergen und Mäusen (Lwd., 31,5×44 cm), aus deutschem Privatbesitz. Die sehr fette Malweise, tonige Farbigkeit und äußerst gedrungene Körperbildung geht weit hinaus über Gillots späte Wendung zum Vlämischen.
2. — Das „Bacchusfest" im Musée Dubreuil de St. Germain zu Langres (Kat. d. M. No 11), Lwd., 0,24×0,44 m, nach dem gleichnamigen Stich Gillots, Pop. No 2, ist keine Arbeit Gillots, sondern eine trockene Kopie aus späterer Zeit.
3. — Im Museum zu Dijon befindet sich ein noch immer fälschlich als Gillot bezeichneter „Ländlicher Tanz", in dem P. Marcel ein schlecht erhaltenes, übermaltes Werk Watteaus zu erkennen glaubte; s. Gaz. d. B.-A., 1904, I., p. 372; ferner Marcel a. a. O. p. 285. Abb. 75.
4. — Ebensowenig handelt es sich bei dem Gemälde des Museums zu Nantes, „Les Promeneurs dans les Jardins de Marly" (Kat d. M. 1913, No 781; Pop. Fig. 12) um ein Original Gillots. Hinweise von Populus auf die verwandte Zeichnung „La Terrasse" (s. Kat. No 443) und auf die späten „Spectres" des „Ballet des Eléments" in den Brunnennischen — schwer vereinbar mit den breiten Fontangen der Damen, die auf 1710 weisen — lassen sich weiterhin stützen: das galante, von rechts heranschreitende Paar findet sich als Federskizze mit einigen ähnlichen Kavalieren auf einer Zeichnung in Berlin, Hdz 2469/16, Kat. No 224. Auch das bewiese nur, daß der Maler des Bildes Einzelmotive Gillots kombinierte.
5. — Ein Bild der Slg. Propper, Paris, „Un marché", signiert: Pieter Angelis fec. 1726 (Lwd. 1,30×0,85 m), weist starke Anlehnung an Gillots Gemälde „Die Bude des Quacksalbers", Abb. 2, auf, ohne genaue Kopie zu sein.
6. — Der Bacchanten-Reigen, Federzeichnung im Landesmuseum zu Darmstadt, Zuschreibung lt. Thieme-Becker a. a. O., ist nicht von Gillot.

[1]) M. Eisenstadt, a. a. O., p. 183, Anm. 142, bringt eine Zusammenstellung von Beispielen für die Anlehnung Watteaus.

Das Blatt gehört zu der Gattung von Skizzen, deren Gruppen als zufällige Eindrücke gesammelt wurden, um der Auswahl bei der Komposition szenischer Darstellungen zu dienen. Die Gestrecktheit der langbeinigen, schmalgliedrigen Gestalten, die wie auf abschüssigem Boden mit spitzen Füßen stehen, die kleinen Köpfe, das lappige Hängen von Ärmeln und Mantelstücken, die weitgehende Beschränkung auf senkrecht fallende Strichlagen, die meist die kürzeren, schrägen Querschraffuren in den Faltengruben mit nach unten ziehen, — das alles sind Formen und Gewohnheiten, die Watteau einige Zeit mit Gillot teilte. Gewichtiger zeugt für Gillot der vielfach gespaltene, immer wieder überzeichnete und verdoppelte Kontur, der ganz ohne Drucklinien verläuft und die Darsteller nie plastisch erfaßt. Eher Gillot als Watteau entspricht ferner die Unruhe der gehäuften, nicht mehr wirksamen Schatten und das summarisch schräge Überschraffieren, das einzelne Körperteile (Hals, Mieder), verunklärt. Schließlich ergänzen Merkmale der Typik das Stilbild für Gillot; eiförmig bis ovale Gesichter mit lose zurückfliehenden Haarwellen, winzige, etwas schräg gestellte Augen mit geflammter Braue und unsicher gekritzelte Hände. Wie Watteau damals mit dem Rötel umging, ersieht man aus einer Studie von 4 Figurinen, in der Morgan Library, New York[2]), die vielleicht nicht mehr der Lehrzeit selbst angehört, aber noch fühlbar unter ihren Nachwirkungen steht. Trotz erheblicher Ähnlichkeit mit dem Blatt des Carnavalet entdeckt man einige wichtige Unterschiede. Glatt und überaus zart ist die Konturführung, nie beunruhigt durch verdoppelte Ränder, leichte Drucklinien an Waden und Schultern machen die Figur sinnlich greifbar, Kniegelenke werden markiert mittels kräftiger Häkchen (Bacchant, Offizier). Alle Schattenlagen sind sparsam und mit Wirkung eingesetzt. Neben dem Vorherrschen senkrechter, wenig biegsamer Schraffuren beobachtet man durch plötzlichen Druck betonte runde Kleinformen, die sich an Perücken, Federn und Spitzenschmuck zu krausen Windungen verschlingen. Ein deutliches Schwellen und Zerfließen des vibrierenden Strichs findet sich für Watteau ferner auf einer anderen sehr frühen Zeichnung „Der verliebte Müller" im Musée André Jacquemart[3]). Alle diese Eigentümlichkeiten Antoines wird man auf der Skizze des Carnavalet vergeblich suchen. Sie darf also mit großer Sicherheit als eine Arbeit Gillots gelten.

Zugleich lehrt diese Studie in zwei Fällen, wie Watteau sich aus solchen Musterblättern des Lehrers anfangs seine Bilder zusammenstellte. Die linke der beiden weiblichen Figuren, die mit einem Tuch vor den Augen ihren Schmerz kundtun, entdeckt man zwiefach auf jenem verlorenen Bilde Watteaus „Départ des Comédiens Italiens 1697", das im Stich von Louis Jacob überliefert ist[4]). Ihr elegant gebauschter Seidenrock wurde genau bis in die Fransen und den gewundenen Fall der Schleppe für die heroinenhafte Dame verwendet, die im Durcheinander der lamentierenden Schauspielertruppe, der gerade das Theater verschlossen wird, mit trübem Blick gen Himmel seufzt.

---

[2]) K. T. Parker, The Drawings of Antoine Watteau, London 1931, Tafel 2. In Betracht kommt nur die obere Reihe von 4 Figurinen, während die unteren 2 Varianten eines jungen Mannes in Stützlage sichtlich später hinzugefügt wurden.

[3]) Parker, a. a. O., Tafel 1.

[4]) Dacier-Vuaflart No 184; s. Abb. 5.

Der obere Teil der Figurine Gillots kehrt mit gleicher Klagegebärde wieder bei jener Zofe, die etwas hinter der Dame jammernd ihr Gesicht birgt, nur daß die Seitwärtswendung entschiedener ausfiel und der Schleier des Kopfputzes zur bandartigen Verlängerung des Häubchens wurde. Dem Stiche nach, der diese Anleihen im Sinne der Zeichnung bringt, hat Watteau wohl einen Abklatsch des Rötelblattes als Vorlage benutzt. Wie hier zwei Motive auseinandergeschnitten und neu vereinigt wurden, scheint die ganze Komposition mit ihren ungereimten Bewegungen mosaikartig zusammengesetzt zu sein.

Eine weitere Entlehnung Watteaus nach der Zeichnung des Carnavalet führt zu einem seiner dekorativen Frühwerke, der Sopraporte „L'Hyver", die Huquier für die Ausgabe Julliennes stach[5]). Bis ins Einzelne erkennt man in einem breit ausladenden Ornamentrahmen jene heitere Dreiergruppe um den schlanken Pierrot in Kniehosen, der einem bärtigen Alten und Colombine mit den Bewegungen eines Kastagnettentänzers voranspringt. Alle kostümlichen Kennzeichen, die spitze Kappe Pierrots, sein einreihig geknöpftes, enges Wams, die Schellen an Füßen und Knieen, die Kastagnetten, Colombines Ausstattung mit Hut, Halskrause, halblangem Mäntelchen und Narrenstab sind ebenso genau übernommen[6]) wie der Zusammenklang der tänzerischen Gebärden, und auch hier scheint Watteau sich desselben Rötelgegendrucks bedient zu haben, denn der Stich gibt das Terzett im gleichen Sinne wieder.

Nun kam anläßlich eines Verkaufes aus Antwerpener Privatbesitz bei Moos in Genf, 27. Oktober 1934, ein Gemälde auf den Markt[7]), das diese im Stecherwerk Julliennes nachweisbare Gruppe nicht nur genau und im Gegensinne darstellte, umgeben von den teilweise kahlen Bäumen, sondern das auch noch Reste jenes gemalten Schmuckrahmens am oberen und unteren Rande erkennen ließ, der auf Huquiers Wiedergabe unverkürzt zu sehen ist. Ob hier nun wirklich das stark beschnittene Original jener Sopraporte auftauchte, für das sich die Werküberlieferung verbürgt, ob somit ein Dokument gefunden ist über den Schüler Watteau und seine vorübergehende Anlehnung an Gillot, scheint jedoch zweifelhaft. Es spricht aus dem Bilde eine so stümperhafte Hand, daß man sich schwer entschließen kann, ohne Vorbehalt selbst eine Anfängerarbeit Antoines zu erkennen. Auch wenn man den Stil des etwa 28 Jährigen in den Kriegs- und Lagerszenen als zu reif beiseite läßt und das Komödienbild in Nantes, in dem nicht nur Gillots Entwurf, sondern auch streckenweise vielleicht sein persönlicher Anteil steckt[8]), als

[5]) Dac.-Vfl. No 93; s. Abb. 6.

[6]) Abweichungen: Abstand vom Kopf Pierrots zum Zipfel des Ornamentrahmens; leichte Veränderung der Bäume zur Seite des Bärtigen; Steckenverzierung Colombines mit und ohne Lambrequin. Ähnliche Ungenauigkeiten sind auf Huquiers Stichen zum Théâtre Italien zu finden.

[7]) Aus der Slg. Mme. E. R., Lwd., 0,58×0,68 m; verkauft für 360.— sfrs; Verbleib unsicher, vielleicht wieder Antwerpen; s. Abb. 7. Photographie und Mitteilungen danke ich der Galerie Moos, Genf.

[8]) Kat. d. M. 1913, No 782; Dacier p. 276—277. Pop. Fig. 11.
Zimmermann Tafel 1. —
François Boucher, Gaz. d. B.-A., Sept.-Okt. 1923, p. 165, versuchte eine wenig stichhaltige ausschließliche Zuschreibung sowohl dieses Bildes wie des Komödianten-

sicheres Frühwerk heranzieht, es haftet ein mit dem Schüler Watteau kaum vereinbares Ungeschick an diesem Versuch. Die verfehlten Verkürzungen an den Beinen des springenden Pierrot, deren eines länger als das andere wirkt, der einseitig überhängende Leib, der herausgequetschte Hüftknochen, Colombines nur mehr zu ahnende Füße im Schatten ihres Rockes verloren und ohne organischen Zusammenhang mit der Figur, das alles verrät fast zu wenig „Auge" für einen, der sich schon malerisch versuchte. Indeß: wissen wir denn, was Watteau bei Gérain lernte, was er bei jenem Métayer leistete? Mit welchen Voraussetzungen kam er zu Gillot? Wie sahen wohl seine Dutzendkopieen in dem elenden Vervielfältigungsbetrieb aus, der St. Nicolas, dessen er sich noch später mit Ironie erinnerte, weil er ihn auswendig konnte? Wenn in dem Antwerpener Bilde uns wirklich das beschnittene Original des von Jullienne veröffentlichten Wandstücks vorliegt, sei es auch hinter einer späteren Übermalung von fremder Hand, dann erkennen wir für Watteau einen fast unglaublichen Weg der Entwicklung von diesem Frühwerk bis zu den Bildern nur um 1712.

Eine Zuschreibung an Gillot wäre kaum gerechtfertigt. Abgesehen von der ziemlich zuverlässigen Überlieferung durch Jullienne und Huquier spricht gegen Claude, den um 11 Jahre älteren, die äußerst hölzerne Unbeholfenheit des Bildes noch gewichtiger als gegen den Schüler. Obwohl die trockene Malerei, die harten Konturen, die flachen Erscheinungen, die unsicheren Standverhältnisse, die Kopftypik Lehrer wie Schüler eigen gewesen sein mögen, verfügte Gillot doch im Vergleich zu dem Lernenden über den vollen Besitz seiner begrenzten Mittel. Der graduelle Unterschied zwischen dem etwa gleichzeitigen Gemälde des Louvre und dem hier vorliegenden Bruchstück ist nicht zu übersehen. Im „Sänftenstreit" haben wir das Original dieses Stils mit allen Schwächen, aber nicht ohne Züge von Temperament und Selbstbewußtsein in der Pinselschrift, in dem Kolorit der lebhaften Partien, in den grimmassierend durchgebildeten Köpfen. Das Antwerpener Fragment dagegen zeigt nur die tastende Anlehnung. Sämtliche Mängel treten gesteigert auf. Schließlich zeugt auch die Rötelskizze im Carnavalet, einheitlich und flüssig hingeworfen, von einer durchaus fertigen Hand, der man nicht zugleich diesen mühseligen Versuch zutrauen möchte.

Würde man sich nun dafür entscheiden, daß mit diesem „Winter" nur eine Kopie des Frühwerks von Watteau auftauchte, dann bliebe noch fraglich, ob solche Kopie überhaupt jemals lohnend war, vor allem aber wieso der Kopist den gillotesken Stil derart einheitlich traf, ohne sein Besser- oder Anderswissen zu verraten. Tatsächlich erklärt sich die Unsicherheit und Abneigung, Watteau für das Bild in Anspruch zu nehmen, nur aus der Unvorstellbarkeit, daß derselbe Künstler, der um 1710 die Leningrader Soldatenstücke oder den Murmeltierverkäufer malte, kaum fünf Jahre früher noch so gestammelt haben soll. Erst weiteres Material könnte hier vielleicht Klarheit schaffen.

---

abschieds an Gillot. Die Ansicht Daciers (a. a. O.) und P. Jamots (Burlington Magazine, 15. Sept. 1923), daß der Anteil Gillots mit dem Watteaus kaum trennbar verknüpft in dem Bilde zu Nantes vorliegt, dürfte das Richtige treffen.

Exkurs III.

Die Berliner Ornamentzeichnungen.

Herkunft und Zuschreibung.

Auf Umwegen im Kunsthandel und mittels geheimer Abmachungen [1]) gelang es dem Berliner Kunstgewerbemuseum 1879, die Ornamentsammlung des Architekten Hippolyte Destailleur zu erwerben. Über 160 Entwürfe Gillots, die diesem Bestande angehören, waren offenbar als ein Teil der Sammlung Huquier [2]) seit dem 18. Jahrhundert zusammengeblieben und schon von Destailleur im Ganzen angekauft. Unbestreitbare Arbeiten Claudes sind alle diejenigen Blätter, welche Huquier in seinem „Nouveau Livre des principes d'ornement" verwendete [3]). Eine weitere Reihe von Skizzen führt unmittelbar an Gillots Spätwerk, das unvollendet gebliebene „Livre des Portières" heran. Die bei Glaser Tafel 1 abgebildete Neptun-Komposition (Kat. No. 157) ist eine erste, spontan hingeworfene Formulierung für den Stich Pop. 224. Sie enthält bereits den Zentralgedanken mit Muschelwagen und Wasserrossen ebenso wie den blasenden Triton und einige Motive des Rahmens. Nur fehlt noch die straffe Beziehung aller Teile auf die Mitte. Eine 1914 in der Sammlung C. G. Clarke, London, befindliche Rötelzeichnung zu dem gleichen Wandstück [4]) zeigte die endgültige, zentrale Fassung. Sie diente als Vorbild für die Übertragung auf die Platte, deren Probedruck, von Gillot korrigierend überzeichnet, heute in der Sammlung Lebel, Paris, die Kette der Wandlungen beschließt. Sehr nahe steht dieser Neptun-Komposition eine umfangreiche Gruppe von Entwürfen, ähnlich im Aufbau um das figürliche Mittelstück, in der tektonisch gelockerten, sinnbildlichen Durchformung und im Format [5]). Ebenso gesichert ist eine große Zahl von Vignetten-Entwürfen, die ganze Mappe 3147 umfassend, Rötelarbeiten intimsten Formats im malerisch-weichen, meisterhaft knappen Stil der letzten Fabeln. Sie lieferten wieder für eines der Musterbücher Huquiers, das „Livre d'Ornements de Trophées Culs de lampes et Devises" eine Fülle von Vorlagen [6]). Auch der weitere Bestand der Berliner Sammlung hängt seiner Zeichenweise nach entweder mit diesen Skizzen oder mit anderen schon beobachteten Äußerungen zusammen. Merkwürdig ist immerhin, daß keine der über anderthalbhundert Skizzen namentlich signiert, geschweige datiert ist. Dagegen finden sich oft genug kleine Beschriftungen von Gillots Hand [7]),

---

[1]) Die Anonymität des Erwerbers — mit Rücksicht auf die Stimmung nach dem Kriege 1870/71 — wurde doppelt gedeckt durch die Pariser Kunsthändler Danlos u. Delisle und durch A. Wyatt Thibaudeau, London (Lugt, a. a. O., p. 132).

[2]) Auf der Hauptversteigerung Nov. 1772 sind 288 Ornamentzeichnungen zu zählen.

[3]) Vgl. Kat. No 156—167; es fehlen nur No 10 u. 12 der Serie.

[4]) Kat. No 272 u. 293.

[5]) Die Mappen 3141 und 3142 zum großen Teil.

[6]) Kat. No 261—266.

[7]) s. Kat. No 183 a; vgl. das Faksimile des Briefes an Clairambault bei Pop. Fig. 25—26.

Maßangaben, praktische Hinweise, einmal sogar einige Sätze im Bruchstück, die nicht restlos lesbar ihrem Sinne nach dunkel bleiben [8]).

Aufbau, Formen und Entwickelung.

Schon das Formengerüst erweist eindeutig Gillots Sonderstellung zwischen den Epochen. Überkommenes steht zwischen den Regungen des Neuen. Die Elemente des Aufbaus enthalten noch immer Reste von strengeren Zusammenhängen. So blieb der Rahmen als Grenze des gegebenen Wandfeldes durchweg bestehen. Oft erscheint er als schraffierte Schicht gegen den hellen Grund und sichert gleich einem Gerüst Buschwerk und Figuren [9]). Zuweilen ist er bereits zur rein linearen Umgrenzung geworden, deren Auflösung sich zögernd vollzieht [10]). Wird so nach außen die rechtwinklig-tektonische Bestimmung gewahrt und der spielerische Drang der Formen gebändigt, so ist der Verfall nach innen zu unverkennbar. Kurven und Voluten zerschneiden die dünne Rahmenschicht, Ecken sind durch Umschreibung abgestumpft, frei emporschießende Ranken bestimmen den Verlauf der inneren Umrisse [11]). Ebenso bleibt auch die Symmetrie in der Verteilung der Formmotive vorwiegend erhalten. Den Hauptakzent fast aller ausführlicheren Wandstücke bildet die Senkrechte der Mittelachse, die je nach dem praktischen Zweck des gedachten Raumes durch die menschliche Erscheinung in Gestalt eines Gottes sich alle pflanzlichen, tierischen und abstrakten Schmuckteile unterordnet. Bei Deckenbildern festigt ein doppeltes, sich überschneidendes Achsenkreuz die Komposition der Rand- und Eckfiguren um ein Mittelstück [12]). Ist ein Entwurf in zwei abweichende Hälften geteilt, soll er der vergleichenden Auswahl mit Hilfe eines Spiegelglases dienen [13]). Entsprechend dieser Wahrung der Symmetrie hält sich auch der immer wieder abgewandelte Nischentypus als tektonischer Rest des inneren Aufbaus. Er besteht oft nur noch aus einem schmalen Gesimsstück, das fügsam wie ein Band in der Luft schwebt, lose zusammengehalten durch zerbrechlich feine Hermen oder durch schmale Bögen aus Gitterwerk und Laubzweigen [14]). Gewichtiger noch behauptet sich der Sockel als Unterbau der Gottheit und ihrer Traban-

---

[8]) Nicht von Gillot sind nur zwei Rötelzeichnungen, Mappe 3145, Hdz. 1532/1—2 in krausem, weichlichem Stil. —
Der Gillot summarisch zugeschriebene Band teilweise sehr bizarrer Kostümzeichnungen in der Bibliothek Lipperheide, Berlin (3196[8], mtl., Dest. 127; 57 Tafeln) stammt von einer Anzahl sehr verschiedener Hände des mittleren und späten 18. Jhs. Abgesehen von einigen Rötelblättern besteht stilistisch nicht die geringste Beziehung.

[9]) Ab.. 10 u. 11.

[10]) z. B. Abb. 13.

[11]) Glaser, a. a. O., Tafel 2—6, 8.

[12]) z. B. Abb. 9.

[13]) Huquier spricht in seinem Vorwort „Au lecteur" zum „Nouveau Livre des Principes d'Ornement" über den Gebrauch einer „Glace de miroir simple".

[14]) Abb. 10; Küchenstück No 146, ferner Pluto No 176 u. 178 Bacchus No 180 sowie zahlreiche Entwürfe aus dem Umkreise des „Livre des Portières" in den Mappen 3141/42.

ten [15]), aber die Lockerung der Teile ist unaufhaltsam und die gegenständliche Umdeutung ergreift auch die letzten Glieder des baulichen Gerüsts. Der Rahmen wird zur schmalen Zierleiste aus wechselnd gereihten Glockenblüten und Kugeln und schließlich zum vollen, üppigen Gewinde [16]). Die Symmetrie weicht rein bildmäßigen Ausblicken in die freie Landschaft, die Götterlauben lösen sich auf. Man beobachtet kühn geschweifte Balustraden mit Volutenfüßen, Gurtbögen, von Zweigen gebildet, rollen sich auf und enden in der Luft gleich breiten Blättern [17]). Doch bleibt bei aller sinnlichen Bereicherung der Schmuckweise der Widerspruch bestehen, daß selten die Ganzheit eines Entwurfs von diesem Pulsschlag der Lebensnähe ergriffen wird und daß fast immer einzelne Teile einen Rest von altertümelnder Strenge behalten. Entweder ist es die Härte der rechtwinkligen Fassung oder die schwer überwindliche Gleichseitigkeit, vielleicht auch ein zu gewichtig durchgebildeter Sockel, der die bildhafte Entfaltung der Wirklichkeit in Grenzen hält.

Ähnlich unausgeglichen verwendet Gillot die Einzelformen. Gegenstandslose Bildungen erhalten sich unmittelbar neben Pflanze, Tier und Mensch. Weitaus wichtigster Bestandteil unter den abstrakten Motiven ist die C-Kurve. Man begegnet ihr überall. Dank ihrer schmächtigen Bildung, oft nur wenig verdickt an den Enden, lehnt sie schmiegsam an Randleisten und Ecken, beschwingt die herausschießenden Voluten des tragenden Rahmenbaus und durchbricht die verdunkelte Deckenschicht in locker gereihter Biegung und Gegenbiegung [18]). Dann wieder schließt sie sich wie zu einem Reigen, paarweise herzartig aneinandergefügt, und bildet eine durchsichtige, spinnwebfeine Rosette [19]). Aus der Umkehrung dieses Motivs erwuchs von selbst die S-Kurve. Man trifft sie weitaus seltener, meist in gestreckter Begleitlinie an schmalen Randleisten. Ein ähnlich wichtiger Bestandteil ist die Volute. Ihre Schneckenform mit überaus schmal gewordener Ranke ringelt sich an Rahmen und Sockeln in Eckfüllungen und als selbständiger Schmuck [20]). Weit ausladend bettet sie eine sitzende Diana tief zwischen ihre zierlichen Windungen, die mit gesträubten Blättern gefiedert sind, oder sie unterbricht die einfassende Randleiste, zusammengezogen wie die Federspirale eines Uhrwerks. Nicht so häufig findet man die Bandformen. Ihre rückständige Starrheit fügt sich nicht recht zu den biegsamen Kurven und Voluten. Gleichmäßig breit und oft nachdrücklich geziert wie mit dicker Stickerei verlaufen sie geradlinig in der Art eines Architravs. Erst später vollzieht sich die Lockerung zu flatternden Bandwimpeln, wie sie auf den Clavecin-Entwürfen zu sehen sind. Das Stabwerk ist äußerst schmal geworden. Zuweilen schwindet es schon bis zu einer haarscharfen Linie [21]). Rauten-Muster kann man oft als Verzierung an Sockeln und Rahmen beobachten. Dagegen treten einige der wichtigsten Schmuckmotive des 17. Jahrhunderts

---

[15]) Livre des Portières und Umkreis; Glaser Tafel 1, 4, 6, 8.

[16]) Abb. 12 u. 14; Pop. Fig. 52, Flora.

[17]) Die seltsamsten Gebilde auf der Zeichnung des Mus. André Jacquemart, Kat. No 282.

[18]) Abb. 10, 11, 13; fast alle Tafeln bei Glaser.

[19]) Abb. 9; Küchenstück No 146.

[20]) Abb. 9, 10, 12, 13; Glaser, Tafel 3—6.

[21]) Abb. 10 u. 13.

wie Muschel und Palmette merklich zurück. Wo sie noch verwendet werden, ist die Funktion des Sammelns oder Ausstrahlens von Kräften verloren gegangen. Ebenso hat die im Hochbarock bevorzugte üppige Akanthusranke ihre Bedeutung völlig eingebüßt. Schmal und ohne sonderliche Entfaltung wächst sie zuweilen aus dünnen Kurven und Stäben. Nahezu ausschließlich orientiert an dem französischen Formenschatz meidet Gillot die italienische Kartusche. Sie erscheint nur ganz selten in den spätesten Arbeiten.

Der Übergangsprozeß vom reinen Schmuck zum naturhaften Gebilde ist gelegentlich abzulesen. Jene für Claude besonders eigentümlichen kleinen Segel [22]) sind nichts als eine spielerische Übersetzung der formelhaften Strahlen einer Palmette ins Animalische. Anstatt der starren Lanzetten ein dünnes Skelett, mit feinen Häuten überspannt wie ein Fledermausflügel. Die Vorstellung von einem Sammeln geheimer Kräfte weicht einem Fliegen. Das lockere Gefüge scheint zu schweben. Vom Rautenmuster zum Gitterwerk der Nischen und zu den losen Maschen der Fischernetze um Neptun ist für den Zeichner nur ein Schritt. Aus den Brechungen des Stabwerks entwickeln sich Treppen, gekreuzte Jagdtrophäen und Symbole. Anstelle des Akanthus tritt der vertrautere, mit Knospen und Laub besetzte Zweig. Die Fülle blühender und lebender Bestandteile gewinnt immer mehr an Übergewicht. Pflanzen und Bäume entfalten sich frei, Schilf und Weinstock, Pappel und Kugelweide, Tanne und Palme sind vertreten. Neben der menschlichen Erscheinung in Gestalt von Göttern, Nymphen, Faunen und ihrer dienstbaren Tiere ist das Bildfeld vielfach belebt von Phantasiewesen und klingenden Dingen. Fiedelnde Äffchen hocken in den Zweigen und wetteifern mit Fanfarenbläsern und Harfenmädchen, Pfauen und Flamingos dehnen sich zuhörend, der Paradiesvogel huscht auf, bedrohlich reckt sich der Höllenhund, langhalsige Sphinxe versuchen dem grübelnden Koch sein Geflügel zu entwenden. Auch die Freunde von der commedia dell'arte sind nicht vergessen, da es Singen und Tanzen gilt: Arlecchino in bunten Rauten zieht grüßend vorüber. Unter einem Zeltdach verneigt er sich mit Mezzetin in übermütiger Laune. Eine Traumwelt, erfüllt von vielerlei Bewegung zierlicher Geschöpfe, die gewichtlos nicht die zarteste Ranke biegen. —

Wie Gillots früheste Ornamentarbeiten ausgesehen haben könnten, ist mangels jeder datierbaren Skizze schwer zu erschließen. So viel scheint sicher zu sein: in der Dekorationskunst Bérains lagen die formalen Elemente bereit, von denen er ausging. Einige Entwürfe im Cabinet des Dessins zu Paris [23]) zeigen noch den breiten, unnachgiebigen Rahmen, das spitzwinklig gebrochene Gestäbe, die Fruchtkörbe, die vielfach gekerbten, an- und abschwellenden Säulen, die eckigen Bänder, die lappigen, zungenförmig ausgeschnittenen Teppiche, die wie Leder hängen. Auch der Einbruch der C-Kurve, den schon jedes Phantasiestück aus dem Kreise Bérains aufweist, beginnt an der Festigkeit des Gefüges zu rütteln und zu biegen. Aber noch hält das Gerüst unauflöslich zusammen. Die Symmetrie zwingt jedes kleinste

[22]) Abb. 12, 13, 14.

[23]) Kat. No 274—277, besonders 274, Abb. b. Guiffrey-Marcel, IV, 4227—4230; ferner auch Mus. arts. déc., Kat. No 279, Pop. Fig. 24

Ornament an seinen bestimmten Platz. Bis in die Blätter eines Lorbeerstraußes zwischen Liktorenbündeln macht sie sich geltend. Entscheidend aber für die Starrheit des Ganzen bei aller Verfeinerung der Zierglieder bleibt die liebevoll mit der Tusche ausschattierte Plastizität jeder genau umrissenen Einzelheit. Das Relief läßt Fassung und Ornament mit einer Schärfe erscheinen, als seien sie aus Metall geschmiedet.

Wie nun die feindlichen Tendenzen in diesem vorgebildeten Formengut erwachen, wie der neue Lebensdrang die widerstrebende Härte des Aufbaus und das gegenstandslose Schmuckwerk ergreift und verwandelt, kann trotz der chronologischen Unsicherheit an einzelnen Stilgruppen noch aufgezeigt werden. Alles was auf den frühen, Bérain hörigen Entwürfen plastisch, starr, präzis und unsinnlich erscheint, muß in der Folge sehr bald aufgegeben sein. Eine kleine Reihe von Skizzen zu prunkhaften Unterbauten, Tischen und ähnlichem, zeigt noch eine massigere Ausdrucksweise [24]). Mit stark geschweiften, kurzen Füßen, von saftigem Akanthus umspielt, lagern diese Sockel in voller Breite, als Träger einer Wappenkartusche oder als Einfassung eines Prachtbettes mit Baldachin. In bauchigen Windungen steigen sie auf zu einem Altar. Unter kräftigem Druck wird die Feder geführt. Aber die Verzierlichung der Glieder und die Spitzigkeit der nervösen Zeichenweise scheint bald eingesetzt zu haben, denn sie beherrscht den weitaus größten Teil des Überlieferten. Der Umriß, anfangs noch säuberlich geführt, zerfasert in kleine, meist nur schwach gekrümmte Partikel. Man betrachte, wie das ruckweise Vorwärtseilen der Feder, etwa auf den Entwürfen zum „Livre des Portières", keinen einzigen Kontur der Voluten oder des Rahmenwerks nur streckenweise durchführt [25]), wie die Windungen und Spiralen von einer immanenten Dynamik in eine rollende Bewegung geraten, wie die Glieder der nackten Götter unter den Brüchen und Haken des Strichs fast ins Wesenlose verflüchtigt sind. Winzige, rundliche Bildungen reihen sich in Tropfenformen und Knospensträußen oder lösen sich auf zu schuppenartigen Mustern. Pflanzen und Laubwerk der vielen Jagd- und Gartenstücke gewinnen durch dieses Vibrieren der Strichbüschel und dichten Zellengewebe gewiß an Bewegung, aber ihrer sinnlichen Erscheinung nach werden sie durch die Vielheit der abstrakten Kleinformen zugleich zersetzt. Die anfangs deutliche Bemühung um plastisches Ausschraffieren, körperhafte Greifbarkeit tritt zunehmend zurück. Wenig differenzierte Tuschwerte durchbluten die dünne Vorzeichnung, ohne Einzelheiten zu umfassen, zu festigen. Der vielfach beobachteten Abneigung gegen eine Entfaltung der Tiefe kam die Dekoration geradezu entgegen. Jene Ausbuchtung von Nischen mittels eines bandartig schwebenden Gesimses geht bis zur Ironisierung des Räumlichen [26]). Sie bedeutet nichts als ein schwaches Sich-Erinnern, daß diese Darstellungmöglichkeit einmal bestand, daß aber in dieser Zierwelt das Gesetz des Raumes ebensowenig gilt wie das Gesetz der Schwere.

Gezügelter und sauberer als die Entwürfe in der auffallend bevorzugten Technik von Feder und Tusche ist die Zeichenweise einer kleinen Zahl aus-

[24]) z. B. Kat. No 224, 226, 248, 257.

[25]) Abb. 10 u. 11; Mappen 3141 u. 3142; Glaser Tafel 2—6.

[26]) z. B. Küchenstück No 146; auch Abb. 9 u. 12 (rechts).

führlicher, mehrfarbiger Blätter. Als Beispiele mögen dienen: Der Diana-Plafond (Abb. 9), der Cembalo-Entwurf (Abb. 13) und die Küchenstücke. Die Reinheit der Umrisse überrascht. Haarscharf läuft der Pinsel der Vorzeichnung des Graphitstiftes nach. Mit geometrischer Genauigkeit bricht sich in rechten Winkeln mäanderartig die Eckvolute des Küchenstücks. Wie ein spitzenartiges Gespinst schwebt die Kurven-Rosette über der Diana. Jeder Faden ist klar zu verfolgen. Seltsam schriftmäßig steht dieses Spiel der gegenstandslosen Linie zu der Freiheit des Figuralen. Es ist der gleiche Widerspruch kalligraphischer Rückstände und naturhafter Formen, der bei der skizzierenden Behandlung Pflanzen und Körper in viele gebrochene Kleinformen zersplittern ließ. Diese präziseren Blätter sind nicht Zeugnisse eines Übergangs vom frühen, Bérain verpflichteten Stil. Die Lockerung des ganzen Gefüges ist bereits zu fortgeschritten, und das Durchkomponieren mit einer beschränkten Zahl von Motiven geschieht zu selbständig. Der Unterschied zu der Fülle der flüchtig andeutenden Arbeiten und ihrer abgekürzten Sprache beruht vor allem in der gründlich musterhaften Durchbildung, die wohl bereits für die vergrößernde Übertragung auf Wandflächen, Möbeln oder Decken berechnet war [27]).

Es bestätigt sich also in den zeichnerischen Mitteln, unabhängig von der Bedingtheit der Instrumente und der Technik, was an Aufriß und Gliederung der Fläche sowie an den ornamentalen Einzelformen als besonders kennzeichnend erschien: das gegensätzliche Verhältnis von Abstraktion und Versinnlichung. Zwar ist es schon entschieden, daß die fortschreitende Verwirklichung der Natur einmal das ganze Wandbild ergreifen wird. Aber die Bindung bleibt noch stark und beharrlich.

Erst eine weitere kleine Gruppe von Pinselzeichnungen erweist die Verschmelzung der bildhaften Erscheinung von Figur und Pflanze mit den untergeordneten Resten des Zierwerks. Fast überraschend ist die Weichheit zweier landschaftlicher Wandstücke der Berliner Sammlung [28]), der kontinuierliche Fluß ihrer unscharfen Pinselstriche, der Tonreichtum in den hellblauen Guirlanden, dem rosavioletten und mattgelben, blütenhaften Ornament und der grau-oliv-blaugrün-grün bis lichtblau gestuften Ferne des Ausblicks. Die kräftige Buntheit der Clavecin-Entwürfe mit starkem Blau, Zinnober, Karmin, Ocker, Gelb, durch Deckweiß gehöht, steht ebensogut zu dem Nebeneinander von linearer Gegenstandslosigkeit und wirklicher Erscheinung von Mensch und Tier, wie hier die Feinheit der Tonstufen im Ausgleich aller Schmuck- und Naturformen aufgeht. Zwei weitere Wandstücke mit Affen- und Schäferszenen zeigen bei saftigerem Strich den gleichen Duft im Auftrag der Valeurs, denselben Fluß in der Führung des Pinsels [29]). Mit den Rahmungen dieses dreiteiligen Wandstücks, dessen ausladende, schwellende Fassung das Motiv der kleineren, fülligen Kartuschen auch für das Ganze übernimmt, stehen wir an der Schwelle zum Rokoko. Ergänzend fügen sich zwei Deckenstücke ein [30]), die durch stark in Untensicht ver-

---

27) Sehr häufig, nicht nur bei diesen sorgfältigen Entwürfen, ist das quadratische Liniennetz noch deutlich in Graphitvorzeichnung erkennbar.
28) Abb. 14 und Gegenstück No 140.
29) Abb. 12.
30) Abb. 15 und No 227.

kürzte Architekturgesimse den Blick zum frei sich öffnenden Horizont geleiten und an ausgebuchteten Balustraden mit überragenden Bäumen, spielenden Puttos und träumenden Faunen ins Phantastische abirren lassen. Blieb zuvor die Scheidung zwischen Wand und Decke noch eingehalten, die Felderung der wagerechten und senkrechten Bauteile genau abgegrenzt, das Gesims zwar nicht mehr lastend, aber noch trennend zwischengeschoben, so beginnt jetzt ein Verschleifen der Bauglieder und ein Verunklären ihrer tektonischen Aufgabe, zugleich ein Auffliegen zur Höhe.

Einflüsse.

Das Beispiel Bérains lag als Orientierung im französischen Stilbereich wohl anfangs am nächsten. Doch hat es die weitere Entwicklung nicht bestimmt. Zunehmende Freiheit erlangte Gillot erst durch die Bekanntschaft mit Arbeiten von Claude III. Audran, dessen acht Wandteppiche „Portières des Dieux", — anläßlich der Wiedereröffnung der Gobelins 1699 im Auftrag entworfen — zum ersten Male vollendet zusammenfaßten, was seit Bérain zur Entfaltung drängte. Es scheint allerdings, daß Gillot nur im letzten Jahrzehnt seiner Tätigkeit aus dieser Fühlungnahme Nutzen zog. Sein spätes „Livre des Portières" ist ohne diesen Einfluß nicht zu denken. Das zeigen nicht nur die endgültigen sechs Stiche, sondern auch die große Zahl von Skizzen in der Berliner Sammlung, die aus dem Umkreise dieses vielleicht ursprünglich viel reichhaltigeren Planes stammen. Zentral gesetzte Götterfiguren und ihr Verhältnis zu dem lockeren Gefüge erinnern ebenso stark an Audrans Wandstücke wie die aus Hermen, Gittern, gespannten Teppichen sowie blühenden und sinnbildlichen Bestandteilen aller Art gebildeten luftigen, zeltartigen Nischen [31]). Die Weiterführung des Übernommenen durch Gillot, der Naturalismus, der alle baulichen Reste mit Ausnahme des Sockels ergriffen hat, kennzeichnet zugleich den Abstand von etwa zwei Jahrzehnten. Gegen Audrans noch immer kräftig-heroische Erscheinungen sind Gillots Götter fast zerbrechlich, vom Reize halberwachsener Kinder. Ob die Berührung beider Künstler persönlicher Art war, ob Gillot vielleicht bei den ausgedehnten dekorativen Unternehmungen Audrans — der Ausschmückung von fünfzehn Schlössern laut Mercure de France 1734 — beschäftigt war, läßt sich nicht sagen. Auffallend ist, daß zwischen den beiden Einfluß-Sphären, der frühen Bérains und der späten Audrans, eine Fülle dekorativer Skizzen entstanden ist, die weder dem einen noch dem anderen Bereich angehören, sondern wesentlich angeregt wurden durch das Beispiel der Grottesken des 16. Jahrhunderts. Allerdings dankte auch Audran diesen Vorbildern wichtige Anregungen [32]). Aber es ist unwahrscheinlich, daß Gillot erst seiner Vermittlung bedurft hätte, Grottesken kennenzulernen. Vielmehr entspricht es seiner spontanen Beziehung zu Callot, wenn er auch

[31]) Heinrich Göbel, Wandteppiche, Leipzig 1928, romanische Länder II, Tafel 125, 126, 127; für Bérain vgl. dazu Rudolf Berliner, Ornamentwerk, Leipzig 1925, Tafelbd. II. 325—328.

[32]) Caylus, a. a. O., bezeugt für Andran: il avoit étudié les ornements tels qu'ils avoient été employés par Raphael au Vatican et par ses élèves en divers endroits comme aussi par le Primatice à Fontainbleau. —
Über die stilbildende Bedeutung der Grottesken s. b. Rud. Berliner, a. a. O., Textbd. p. 138 f.; Verbreitung u. nationale Varianten sind an einer Anzahl Tafeln zu beob-

hier eine innere Verwandtschaft spürte. Welche der zahlreichen Stichfolgen ihm vorgelegen haben könnten, ob die ersten niederländischen, italienischen oder französischen Grottesken der 1540 er Jahre oder ihre späteren Wandlungen um 1560, kann heute nicht mehr entschieden werden. Anzunehmen ist, daß er sich mindestens Ducerceau angesehen hat [33]), vielleicht auch die anonyme italienische Serie, die 1541/42 bei Thomas Barlacchi in Rom erschien [34]) und offenbar von dem jungen Enea Vico als Kopistenarbeit im Lehrbetrieb angefertigt wurde. Dort findet man den gleichen dünngliedrigen, flächenhaft-linearen Schmuck, die perspektivisch-ironisierenden Ansätze, die Gestrecktheit und Überzierlichkeit der Verhältnisse, wie sie an den Berliner Zeichnungen zu beobachten sind. Einzelne Motive weisen oft erstaunliche Ähnlichkeit auf: die Nische mit den schmalen, zugespitzten Hermen und die spindelförmigen Säulchen, die gleich Tropfen an Fäden hängen, die gefiederten Voluten, die Treppen, das durchsichtig berankte Gitterwerk, die schmalgerippten, segelartig geblähten Eckfüllungen. Was bei den Vorbildern aus dem 16. Jahrhundert durch strenge kalligraphische Bindung zum reinen Spiel der Linie wurde, mußte als dritte Komponente, verflochten mit der naturalistischen Richtung Audrans und dem altertümlicheren Stil Bérains notwendig den Widerstreit abstrakter und sinnlicher Elemente begünstigen, der Gillots besondere Stellung ausmacht..

Daß Watteau bereits während seiner Lehrzeit bei Gillot ornamentale Arbeiten ausführte, scheint gewiß. Schon die Benutzung von Theaterfigurinen Claudes zu Dekorationsentwürfen spricht für eine Beschäftigung Antoines mit den Aufgaben des Wandschmucks unter Einwirkung Gillots. Die Anlehnungen nach Jullienne sind zahlreich [35]) und man entdeckt vielfach die vertraute Formenwelt der zierlichen Ranken und C-Kurven, das brüchige Bandwerk, die Fledermausflügel, die vergittert gewölbten Baldachine auf schmächtigen Hermen, nicht ohne Spuren von anfängerhafter Unsicherheit. Welcher Art dann auch Watteaus Tätigkeit in Audrans Dekorationsbetrieb gewesen sein mag [36]), er erhielt bedeutende Anregungen zu neuen Wegen. Der Mangel an datierbarem Material läßt keine weiteren Schlüsse zu, ob Gillot für diesen Schritt schon künstlerische Voraussetzungen schuf, indem er Watteau auf Audran hinwies [37]), oder ob er womöglich erst später dem Schüler in dieser Richtung folgte. Vielleicht wurde er angesichts der gereiften Leistungen Watteaus am Ende selbst der Empfangende. In den beiden landschaftlichen Wandstücken der Berliner Kunstbibliothek könnte ein derartiger Beziehungswechsel vorliegen.

---

achten. Niederlande I., 143, 1; 145; 167—170. — Frankreich I., 133, 1; 191—193, 1. — Deutschland II., 231—236; 337—338. — Italien I., 100—104.

33) Jacques Androuet Ducerceau, Hauptvertreter in Frankreich, s. R. Berliner, a. a. O., I. 191—193, 1.

34) Berliner I., 100—104.

35) Dac./Vfl., a. a. O. IV., No 63, 64, 82, 83, 90—92, 210; Berliner II., 344, 346, 348.

36) Jullienne, a. a. O.: .... qui (Audran) l'occupa à faire des figures dans ses ouvrages.

37) Jullienne: .... (Gillot) se sépara de lui pour le faire entrer au Luxembourg chez Mr. Audran.
D'Argenville: .... (Gillot) le mit chez Audran.

Werkkatalog.

1. GEMÄLDE

Noailles, (Corrèze), Kirche

1. **Christus auf Golgatha**

Christus, schon entkleidet, als helle Mittelfigur, in Gedanken auf das Kreuz blickend. Henker und Soldaten um ihn. Rechts würfeln zwei Kriegsknechte um den Mantel. Zu beiden Seiten die Kreuze der Schächer. Der Eine wird rechts hochgewunden, während links Untätigkeit herrscht.

Leinwand h. 1,80; br. 2,12

Inventaire du 19. frimaire an II, No 731; Dépot de Nesle, Rue de Beaune, Jésus-Christ conduit au Calvaire.
1822, 6. Februar, durch ministerielle Order an die Gemeinden von Noailles und Poix vergeben. Publ. von L. Courajod, Archives de L'art français, 1878, p. 395, „Jésus conduit au supplice", Noailles.

Paris, Louvre

2. **Der Streit der Sänften,** No 3092

Eine Straße. Arlecchino und Scaramuccio, als Frauen verkleidet, beschimpfen sich aus ihren Sänften. Ihre Träger gehen mit den Fäusten aufeinander los. Ein Kommissar tritt schlichtend herzu.

Leinwand h. 1,28; br. 1,60

1835, 30. November, Versteigerung Didot de Saint-Marc, Paris, No 60 als Watteau.
1917, Sammlung Baron Balthasar von Ungern-Sternberg, Rußland. Erworben 1923, 7. Mai.

Paris, Sammlung Fauchier-Magnan

3. **Der Streit um die gestohlene Weinflasche**

In einer Straßenflucht sitzt Arlecchino auf einer Trommel, eingehend beschäftigt mit der Prüfung einer Weinflasche. Um ihn als Streitende Mezzetin und Scaramuccio. Pierrot als stummer Zeuge.

Leinwand h. 1,00; br. 1,38

Erworben 1927 aus England von Paul Cailleux, Paris.
3 Schauspielfiguren einzeln gestochen von Caylus-Joullain, Pop. No 250, 252, 254.
Exposition of French Art 1200—1900, London, 1932, Burlington House, No 178

Langres, Musée Dubreuil de Saint Germain

4. **Parodie auf die Einnahme von Troja,** Kat. No 10

Vor einem hohen Säulensockel zwei italienische Komödianten, der eine den andern auf den Schultern tragend. Herzukommend von rechts Arlecchino mit Klistierspritze und Nachttopf. Links im Hintergrunde das trojanische Pferd mit zahlreichen kleinen Figuren.

Leinwand h. 0,54; br. 0,45

Erworben 1865.

Roubaix, Sammlung Mme. Achille Delattre

5. Die Bude des Quacksalbers

Offene Schaubude im Freien. Auf dem Podest hantiert ein Zahnarzt mit einem Patienten. Neben ihm ein Ausrufer. An der Rampe ein Schauspieler in Halbmaske. In den Kulissen sitzt eine junge Frau mit Kind. Ringsum Zuschauer aller Stände. Im Hintergrund hohe Bäume und ländlicher Fernblick.

Leinwand h. 0,620; br. 0,755

Signiert links: Claude Gillot.
1883, Versteigerung Waroquier, Orchies (Nord).
1899, Versteigerung Varlet-Nicolle, Château de Mouchin bei Orchies.

Tourcoing, Sammlung Desurmont-Motte

6. Vorbereitungen zum Markt

In einem von Bäumen umstandenen Gehöft sind zwei junge Bauern und eine Bäuerin beim Aufladen um einen Karren beschäftigt. Rechts im Gespräch vertieft ein weiteres Paar.

Leinwand h. 0,49; br. 0,64

1883, Versteigerung Waroquier, Orchies.
1892, Versteigerung Baron de la Villestreux, Brüssel.
1899, Versteigerung Courtin, Valenciennes.
1906, 17. Dezember, Versteigerung Watel-Bayart, Roubaix, No 29.

Paris, Sammlung Disant

Versteigerung 2.—5. Mai 1870, No 147

7. Die Milchfrau und der Milchtopf

Leinwand h. 0,45; br. 0,34

Mariette, Notes mss. Bd. III., fol 260 No 78: Le Pot au lait renversé. Ce sujet tiré des fables de La Fontaine a été gravé par un anonyme d'après Gillot et la planche n'en a été autrement terminé.

Paris, Sammlung Walferdin

Versteigerung 1880, 16.—18. April

8. Comödianten im Park
Katalog No 130

Holz h. 0,23; br. 0,31

9. Marktszene in Nancy (lt. Kat.)
Katalog No 131

Leinwand h. 0,21; br. 0,28

10. Der komische Roman
Katalog No 132

Leinwand h. 0,70; br. 0,58

11. Carnevalszene
Katalog No 133

Leinwand h. 0,70; br. 0,58

Lille, Sammlung Auguste Labitte, Ausstellung 1898

12. Carnevalszene
Zitiert bei Valabrègue, Gaz. d. Beaux-Arts, 1899.

Paris, Sammlung Gasquet

Versteigerung 1888, Kat. No 18

13. Szene der italienischen Komödie

Beschreibung: La scène se passe dans une salle dallée de marbre. Au centre une jeune dame en robe bleue est présentée à Arlequin par un jeune page, en présence de Pierrot, qui apparaît par une porte à droite, portant un panier d'oeufs. Au fond un personnage vêtu de noir est retenu par un compère. A gauche une table recouverte d'une nappe, de verres à boire et d'une corbeille de fruits, derrière laquelle sont placés des singes musiciens et un négrillon.

Leinwand h. 0,58; br. 1,05

Paris, Anonyme Versteigerung 1905

17. Februar, No 16

14. Ländliche Mahlzeit

Leinwand h. 0,49; br. 0,64

1883, Versteigerung Waroquier, Orchies (Nord), No 48.
1892, Versteigerung Baron de la Villestreux, Brüssel.
1899, Versteigerung Courtin, Valenciennes.
1899, Sammlung Tournadre, Paris.

Beschreibung im Katalog Waroquier: Devant une ferme, autour d'une grande table, sont réunis plusieurs villageois et villageoises. Ils causent et rient en buvant et en mangeant. A droite et à gauche quelques personnages debout. Une vieille s'éloigne appuyée sur deux béquilles. Gegenstück zu No 6.

Paris, Anonyme Versteigerung 1878

26. Januar, No 13

15. Kinderball

Beschreibung im Katalog: Une troupe d'enfants réunie dans un salon; deux d'entre eux dansent, tandis que d'autres, portant des costumes de la Comédie-Italienne, les regardent; à gauche une jeune femme assise, à laquelle un petit génie présente une couronne.

Leinwand h. 0,49; br. 0,61

Douai, Sammlung Edmond Paix

Versteigerung 1887, April

16. Amorettenball

Zitiert bei Valabrègue, Gaz. d. Beaux-Arts, 1899.

Paris, Sammlung Beurdeley père

2. Versteigerung 1883, 23.—25. April, No 329

17. Wandstück für eine Dekoration

Beschreibung im Katalog: Deux danseuses et au centre quatre personnages chinois portant un médaillon de forme ronde représentant un satyre poursuivant une nymphe.

h. 0,78; br. 0,94

Paris, Versteigerung Diéterle, 1890

18. Entwurf für einen Wandteppich

Posen, Muzeum Wielkopolskie, Sammlung Raczyński

19. Bacchusfest, No 69

In waldiger, nach hinten links offener Landschaft liegt auf altarmäßigem, verziertem Unterbau rechts vorn ein großes bekränztes Weinfaß. Bacchus, jugendlich schlank, steht an den Sockel gelehnt und empfängt Huldigung und Geschenke eines von links aus der Ferne nahenden, halbtrunkenen Bacchantenzuges. Faune, Nymphen und Bacchanten, teils auf dem Faß, teils seitlich und im Vordergrunde gelagert, trinken, musizieren, plaudern. Kinder spielen mit Weintrauben und Panther.

Leinwand h. 1,15; br. 1,47

Erworben Mai 1856 von Graf A. Raczyński aus der Sammlung Robert, Paris, für 500 frs.
Alter Katalog der Sammlung Raczyński, Berlin, 1866, No 142.
Zitiert Cyclopedia of Painters and Paintings by F. D. Champlin and Charles C. Perkins, New York, 1886, p. 138.

Paris, Sammlung Albert Picart

20. Das ländliche Konzert

Zitiert bei Seubert, Kstlr.-Lex, Stuttgart, 1878, II, p. 66: Ein treffliches Bild von ihm (Gillot) „Das ländliche Konzert" ist bei Mr. Albert Picart, Paris.

II. ZEICHNUNGEN

Religiöse Stoffe

Brüssel, Bibliothèque Royale

Das Leben Christi. Folge von 44 Federzeichnungen. Maße durchweg h. 0,180; br. 0,120, ausgenommen No 2 (Anbetung): h. 0,200; br. 0,145.

1722, Inventaire après décès, 20. may:
Item un autre carton de dessein à la plume de la vie de Jésus-Christ, au nombre de cent vingt un sujets, prisés . . . . . 300 l
Item, soixante desseins parfaits en sanguine sur papier huille desd. sujets de la vie de Jésus-Christ, prisé . . . . . 180 l

1744, März, Katalog Quentin de Lorangère, No 83 la Passion de Jésus Christ dessiné à la plume en 140 morceaux.

1. **Leidensweg und Erlösung der Menschen,** Titelblatt; signiert und datiert: Gillot fecit 1720.
2. **Anbetung der Könige,** gest. von Huquier, Pop. No 288.
3. **Der wunderbare Fischzug.**
4. Der wunderbare Fischzug, veränderte Fassung.
5. Der wunderbare Fischzug, erneute Fassung.
6. **Jesus auf dem Ölberg,** gest. von Huquier, Pop. No 327
7. Jesus auf dem Ölberg, veränderte Fassung.
8. **Der Judaskuß**
9. **Petrus schlägt Malchus das Ohr ab,** gest. von Huquier. Pop. No 328.
10. **Gefangennahme Christi.**
11. Gefangennahme Christi, veränderte Fassung.
12. **Jesus vor dem Hohenpriester,** gest. von Huquier, Pop. No 329.
13. Jesus vor dem Hohenpriester, veränderte Fassung.
14. Jesus vor dem Hohenpriester, erneute Fassung.
15. **Geißelung Christi,** gest. von Huquier, Pop. No 331.
16. Geißelung Christi, veränderte Fassung.
17. **Christus vor dem Volk,** gest. von Huquier, Pop. No 332.
18. Christus vor dem Volk, veränderte Fassung.
19. **Der gegeißelte Christus.**
20. Der gegeißelte Christus, veränderte Fassung.

Brüssel, Bibliothèque Royale

21. **Die Kreuztragung,** gest. von Huquier, Pop. 333.

22. **Die Kreuztragung,** veränderte Fassung.

23. **Die Aufrichtung des Kreuzes,** gest. von Huquier, Pop. No 334.

24. **Die Aufrichtung des Kreuzes,** veränderte Fassung.

25. **Kalvarienberg,** gest. von Huquier, Pop. No 335.

26. **Kalvarienberg,** veränderte Fassung.

27. Kalvarienberg, erneute Fassung.

28. Kalvarienberg, nochmalige Fassung.

29. **Kreuzabnahme,** gest. von Huquier, Pop. No 336

30. Kreuzabnahme, veränderte Fassung.

31. Kreuzabnahme, erneute Fassung.

32. Kreuzabnahme, nochmalige Fassung.

33. **Die Grablegung,** gest. von Huquier, Pop. No 337.

34. Die Grablegung, veränderte Fassung.

35. **Die Auferstehung,** gest. von Huquier, Pop. No 338.

36. **Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner,** gest. von Huquier, Pop. No 339.

37. Die gleiche Darstellung in veränderter Fassung.

38. **Der Engel und das leere Grab.**

39. Die gleiche Darstellung in veränderter Fassung.

40. **Der Gang nach Emmaus,** gest. von Gillot, Pop. No 16.

41. **Die Jünger in Emmaus,** Christus auffahrend gen Himmel, gest. von Huquier, Pop. No 340.

42. **Jesus zeigt seine Wunden.**

43. **Christi Himmelfahrt,** gest. von Huquier, Pop. No 341.

44. Christi Himmelfahrt, veränderte Fassung.

Berlin, Staatliche Kunstbibliothek

45. **Skizze zu einer Himmelfahrt** (Mariä?), Mappe 3145, Hdz. 2469/6, Rückseite. Über Maria halten Engel das Kreuz. Sie hat die Arme ekstatisch erhoben und blickt nach unten. Lebhafte Drehung des ganzen Körpers von den Füßen über die Hüfte bis zum Kopf, im Kreuz sich umgekehrt fortsetzend. Oben rechts Gottvater vom Thron sich zum Empfang zu ihr neigend.

45a Darunter **Skizze zu einer Anbetung des Lammes,**
das auf einem Altare liegt. Drei betende Engel um den Altar auf Knieen.
Federzeichnung, obere Skizze in bräunlich gewordener Tinte, untere in bläulicher Tinte.

Größe des Blattes: h. 0,163; br. 0,208

Bräunliche Flecken über das ganze Papier.

Berlin, Staatliche Kunstbibliothek

45b Vorderseite Kleine Skizze (untere Ecke rechts)

Priester, am Altar das Abendmahl reichend. Beichtszene.
Federzeichnung in bläulicher Tinte.

46. Zwei sehr kleine Studien, Hdz. 2469/41, Mappe 3146.

Gottvater mit Tiara auf dem Haupt in Wolken, das Kreuz mit dem Erlöser haltend; darüber: Wolke mit auffahrender weiblicher Figur, die ihre Arme nach oben zu ausbreitet.
Federzeichnungen in bläulicher Tinte.
Größe des Blattes: h. 0,219; br. 0,164

Rückseite: drei Varianten zu einer Madonna (?) mit Kind. Das Kind scheint jedesmal im Begriff, den Schoß der Mutter verlassen zu wollen.
Federzeichnung.

Langres, Sammlung Bernhard Populus

47. Christus sein Kreuz tragend,

umgeben von Henkern und reitenden Kriegern mit Fahnen und Feldzeichen. Rechts ist eines der Kreuze schon aufgerichtet; daneben ein sprengender Schimmelreiter.
Gouachezeichnung h. 0,164; br. 0,218

48. Christus zur Kreuzigung bereit;

Christus aufrecht in der Mitte, von Henkern gefaßt; zu seinen Füßen liegend das Kreuz; rechts wird einer der Schächer gekreuzigt.
Gouachezeichnung h. 0,164; br. 0,218

Beide Zeichnungen auf der Versteigerung Joullain, Paris 1779, No 18.
Dann im Katalog Paignon-Dijonval No 3120—3121.

London, British Museum, Print-Room

49. Jesu Krankenheilung, 1908 — 5 — 11 — 5.

Ein Saal von herabhängender Lampe erleuchtet. Christus mit beschwörender Geste gegen eine Gruppe Kranker zur Rechten. Vorn zwei liegende Kranke. Im Sinne des Stiches von Huquier (Pop. No 299), also wohl Abklatsch nach der Vorzeichnung zum Stich.
Rötelzeichnung,
Größe der Zeichnung, nicht des Blattes: h. 0,192; br. 0,134

Oxford, Ashmolean Museum

50. Versuchung des heiligen Antonius. (Parker No 495).

Die Komposition ist offensichtlich eine Nachzeichnung nach Callots berühmten Stich gleichen Themas, Meaume 139.
Federzeichnung mit chinesischer Tinte getuscht. h. 0,324; br. 0,583

Mit der Feder signiert in der linken unteren Ecke: Gillot.
1810, Slg. Paignon-Dijonval, No 3122.
Sammlung Douce.

Berlin, Staatliche Kunstbibliothek

51. **Obszönes Blatt mit Satyrn,** Mappe 3145, Hdz. 2469/89.
An einer Kette um den Leib hängt kopfüber ein Satyr, der eine brennende Kerze im Gesäß trägt. Ein anderer verrichtet seine Notdurft auf eine breite runde Platte, die ihm bereitgehalten wird.
Federzeichnung, schwach mit Rötel getuscht. h. 0,102; br. 0,193.
An allen vier Ecken vermutlich durch Herausreißen stark beschädigt.

52. **5 mythologische Figurenstudien,** Mappe 3146, Hdz. 2469/15.
Oben rechts an einem Baume Faun mit Esel. Oben links nackte Frau (Venus) mit Mantel, stehend, von Amor mit Bogen begleitet. Ferner Göttererscheinung in Wolken. Mitte rechts fliegender Merkur; Mitte links nackter Jüngling auf Adler reitend und Blitzzack schwingend. Unten Reiter mit Flügelhelm auf Pegasus.
Federzeichnung mit Bister getuscht.
h. 0,220; br. 0,163
Der Merkur offenbar Vorstudie zu der Fabel-Vignette „Mercure et les ombres", Pop. No 53 u. 133.

53. **Bacchantische Szene,** Mappe 3145, Hdz. 2469/11.
Ornamentrahmen (vielleicht Entwurf für ein Wandstück). Mittelachse: Weinstock mit Nimbus. Gelagerte Panther. Ziegenbock von Satyr geritten links hereineilend. Rechts Satyrn mit Panflöte, knieend, Gegenfigur.
Federzeichnung mit Rötel getuscht. h. 0,170; br. 0,110.
Rückseite: flüchtiger Entwurf für eine Orgel (?)

Frankfurt am Main, Sammlung Dr. E. Schilling

54. **Bacchanal,** in der Mitte zwei tanzende Satyrn.
Rötelzeichnung h. 0,230; br. 0,185
Sammlungen Beurdeley und Bibliothek Stieglitz.
Verst. frz. Hdz. XVIII. Jhs., C. G. Boerner, Leipzig 4. Mai 1932, No 41; erworben für 65.— RM.

Lille, Musée Wicar

55. **Fest des Pan.** No 1414
Rötelzeichnung h. 0,150; br. 0,360
Gestochen von Gillot als viertes Blatt in der Folge der Bacchanalien, Pop. No 4; im gleichen Sinne des Stiches, also wohl Gegendruck der Vorzeichnung zum Stich.
In der Sammlung D'Argenville (Verst. 18.—28. Jan. 1779) fand sich die volle Serie der 4 Rötelgegendrucke nebst Originalen (No 395).

London, British Museum, Print-Room

56. **Die Liebeswut** (La passion de l'amour). 1907 — 11 — 18 — 36
Gestochen von Jean Audran, Pop. No 228, in der Serie der vier Leidenschaften.
Rötelzeichnung h. 0,176; br. 0, 357

London, British Museum, Print Room

57. **Die Spielwut** (La passion de jeu) 1907—11—18—35.
Gestochen von Audran, Pop. No 230, Vorzeichnung im Gegensinne wie bei No 56.
Rötelzeichnung h. 0,176; br. 0, 357

58. **Kinderbacchanal** (unvollendet), 1922—8—11.
Vor einer großen Vase im Mittelgrund. Links wird Satyrherme geschmückt. Im ganzen 14 Putten.
Tuschzeichnung, taubengrauer Kontur, rostrote Lavierung.
Signiert: Gillot.
h. 0,157; br. 0,218

Geschenk: Andrew Oliver.

59. **Frauen und Satyrn,** 5223 Vol. 2 No 45, Stoane Collection.
Verschiedene Gruppen. Rechts oben ist ein Stück eingeklebt. Mitte Frau auf Pferd, auf ihren Schultern gehörnter und geschwänzter Satyr. Links daneben springender Satyr. Rechts ein Satyr mit dem Kopf zwischen den Beinen eines anderen, den er mit den Schenkeln faßt und vorwärtstreibt. Dieser zweite Satyr liegt auf einem Brett mit Rädern. Oben rechts auf dem eingeklebten Stück zwei Satyrn, einer von ihnen eine Frau auf seinem Rücken tragend.
Federzeichnung, signiert: Gillot. h. 0,169; br. 0,213,
Das eingeklebte Oberstück mißt: h. 0,101; br. 0,088.

60. **Triumph des Bacchus,** 1913—3—31—202.
Nicht vollendet. Offenbar Originalzeichnung. Mitte Bacchus auf Wagen, der nach links von Leoparden gezogen wird, vor klassischer Architektur. Links vorn tanzende Satyrn und Mänade, rechts vorn Satyr mit Tyrsosstab marschierend, Satyr und Mänade folgend.
Rötelzeichnung, h. 0,164; br. 0,379

Montpellier, Museum

61. **Allegorie der Malerei.**

62. **Ein Faun.**
Zitiert bei Valabrègue, Gazette des Beaux-Arts 1899.

Oxford, Ashmolean Museum

63. **Satyr-Schule.** (Parker No 492).
In einer Waldszenerie um eine Herme sind zehn Satyrn mit ihrer Schulstunde beschäftigt.
Rötel über Vorzeichnung in Blei.
h. 0,217; br. 0,338

Mit Feder signiert unten nahe der Mitte: Gillot. Eine annähernd ähnliche Komposition, gestochen von Gillot in der Folge „La Vie des Satyrs", als zweites Blatt „L'Education", Pop. No 6.

Oxford, Sammlung Denys Sutton

64. **Allegorische Zeichnung.**
Wohl das Lager der Psyche oder die Alexanderhochzeit.
Feder und Sepia. h. 0,150; br. 0,120

Sammlung E. Calando, Lugt No 837, p. 150. Sammlerzeichen Ec linke untere Ecke.

Oxford, Sammlung Denys Sutton

65. Bacchanten-Szene.
Federzeichnung — h. 0,152; br. 0,528

66. Triumph des Bacchus und der Ariadne.
Federzeichnung — h. 0,152; br. 0,528

Paris, Musée André-Jacquemart

67. Bacchanal. Kat. No 334.
Bacchus, fettleibig und trunken auf einem Esel sitzend, von einem Satyr, der hinter ihm ebenfalls auf dem Esel sitzt, mühsam im Gleichgewicht gehalten. Mit ihm zugleich aus dem Walde tretend ein Zug von singenden und tanzenden Bacchanten, der ihn auf beiden Seiten umgibt.
Federzeichnung — h. 0,180; br. 0,240
Sammlung Marquis de Chennevières, Versteigerung 1898, 3.—6. Mai, No 62; für 80 frs. an Mme. Edouard André.

Paris, Sammlung Beurdeley

Versteigerung 13.—15. März 1905.

68. Fest der Diana.
Katalog No 89. — Beschrieben: Le buste de la déesse s'élève au centre sur un socle, des nymphes l'entourent. Des faunes l'empressent à droite et à gauche.
Rötelzeichnung — h. 0,170; br. 0,360
Gestochen von Gillot, Pop. No 1.

Paris, Sammlung Beurdeley

Versteigerung 8. Juni 1920

69. Die Kindheit.
Kat. No 177. Erstes Blatt der Folge: Les quatre âges du Satyre. — Beschrieben: Des petits faunes jouent dans un bois; l'un est traîné dans un chariot, un autre s'est approché d'une jeune femme, assise sur un tertre au pieds d'un arbre, lui présentant une poupée. Rare et beau dessin du maître de Watteau.
Rötelzeichnung, getuscht und mit weiß gehöht. — h. 0,210; br. 0,150
Gestochen von Joullain in der Folge der vier Lebensalter des Satyrn als erstes Blatt (Pop. 390).
1858, Sammlung Imécourt, Versteigerung Paris, 21. April, No 60.
1905, Sammlung Beurdeley, Versteigerung 13.—15. März, No 88.

Paris, Sammlung Goncourt

Versteigerung 1897, 15. Februar, No 105

70. Fest des Pan.
Rötelzeichnung — h. 0,150; br. 0,360
Veränderte Fassung der Zeichnung in Lille (s. No 55).

Paris, Sammlung René Lepage

71. Der Frühling.
Federzeichnung mit Sepia getuscht. — h. 0,170; br. 0,270

72. Der Sommer.
Federzeichnung mit Sepia getuscht. — h. 0,170; br. 0,300

73. Der Herbst.
Federzeichnung mit Sepia getuscht. — h. 0,160; br. 0,300

Paris, Sammlung René Lepage

74. **Der Winter.**
Federzeichnung mit Sepia getuscht. h. 0,180; br. 0,220

75. **Buffet der Nationen.**
Federzeichnung mit Sepia getuscht. h. 0,170; br. 0,185
Gestochen von Cochin Père (Charles-Nicolas) Pop. No 276; Abb. Pop. Fig. 65.

Paris, Sammlung Henri Michel-Lévy
Versteigerung 12. Mai 1919

76. **Priapsopfer**
Katalog No 88. — Beschrieben: Le dieu apparaît sous la forme d'un terme devant un autel où un faune lui offre des libations.
Tuschzeichnung mit chinesischer Tinte und Bister, weiß gehöht. h. 0,210; br. 0,320

77. **Tanz um Priap.**
Katalog No 89. — Beschrieben: Le dieu est figuré sous une niche, entouré de faunes et de nymphes tenant des guirlandes de fleurs.
Tuschzeichnung mit chinesischer Tinte und Bister, weiß gehöht. h. 0,210; br. 0.320

Paris, Sammlung Mme. de V.....,
Versteigerung 1925, 30. März, 2me. partie, Kat No 70

78. **Apoll und Daphne.**
Federzeichnung h. 0,160; br. 0,200

Paris, Sammlung Albert Vuaflart
Versteigerung 30. November 1927, No 30, mit Abb.

79. **Skizzenblatt mit Frauen und Satyrn.**
Fünffach wiederholte Abwandlung eines Satyrn, der eine Frau umarmt. Flüchtig angedeuteter Schauspielerkopf. Lautenartiges Musikinstrument. Rückseite: Brief des Architekten Cartaud an Gillot.
Federzeichnung h. 0,20; br. 0,25
Versteigerung Mme. de V . . . . , 2. Abteilung, 30. März 1925 No 69, mit Abb.

Paris, Anonyme Versteigerung 1887
5. Dezember, No 109

80. **Hexensabbat.**
Rötelzeichnung mit weiß gehöht.

Rennes, Musée de la ville

81. **Liebesspiel.**
In der Mitte eine Frau, zwischen zwei Gruppen von Amoretten, deren eine sie nach vorwärts zu ziehen sucht, während die andere sie nach hinten zieht. Ein fliegender Putto legt ihr ein Band um die Augen. Im Vordergrunde eine Andeutung von Wasser.
Rötelzeichnung, signiert: Gillot. h. 0,150; br. 0,230

Toulouse, Sammlung Matet
Versteigerung 1884, 24. April, No 164

82. **Die Kriegswut** (La passion de la guerre).
Gestochen von Audran, Pop. No 229, in der Serie der vier Leidenschaften.
Federzeichnung mit Bister getuscht. h. 0,177; br. 0,362

Wien, Albertina

83. Geburt eines Satyr. Inv. 11966.

Waldlichtung. Die Mitte der Komposition nimmt das zwischen Bäumen gespannte Lager der Wöchnerin ein. Um sie und das Neugeborene mühen sich einige Fauninnen mit Pflege und Waschen. Alte und junge Satyrn, Faunenmütter und -kinder sind im Oval um die Mitte gruppiert, teils als Zuschauer, teils mit dem Melken von Ziegen beschäftigt.

Federzeichnung, mit Rötel getuscht und mit Deckweiß gehöht.
h. 0,216; br. 0,236

Gestochen von Gillot als erstes Blatt der Folge „La Vie des Satyrs", Pop. No 5, „La Naissance".

84. Satyr-Hochzeit. Inv. 11965.

Waldszenerie mit Panhermen. In der Mitte des Hintergrundes das junge Brautpaar, etwas links davon ein alter Satyr, der als Priester die Vermählung vollzieht. Ringsum die Gäste, Musikanten. Alte auf Krücken.

Federzeichnung mit Rötel getuscht und mit Deckweiß gehöht.
h. 0,216; br. 0,236

Gestochen von Gillot als drittes Blatt der Folge „La Vie des Satyrs", Pop. No 7, „Le Mariage".

Theaterzeichnungen.

Berlin, Staatliche Kunstbibliothek

85. Italienische Komödianten beim Ankleiden in ihrer Garderobe.

Mappe 3146, Hdz. 2469/40, Rückseite (vgl. No 248).

Palastartige Architektur mit Bogen und gerafftem Vorhang. Am Schminktisch (Mitte) Colombine stehend, mit dem Probieren eines Kopfputzes beschäftigt. Auf dem Schminktisch sitzend Mezzetin, mit übergeschlagenen Beinen vor dem Spiegel um seine Maske bemüht. Rechts ein Schauspieler, der gerade in seine schlauchartigen Hosen steigt. Scaramuccio und ein Knieender links vor einem Korbe, mit der Auswahl eines Federputzes beschäftigt.

Federzeichnung mit chinesischer Tinte getuscht.
Gegen den linken oberen Rand zu Ziffer: 37, verblaßt.
h. 0,160; br. 0,208

Vgl. No 115.

86. 25 Studienköpfe, zur Beobachtung mimischen Ausdrucks.

Mappe 3143, Hdz. 2469/17, Rückseite.

In fünf Reihen zu je fünf untereinander, wahrscheinlich Selbst-Karikaturen.

Federzeichnungen, mit chinesischer Tinte und Bister getuscht.
h. 0,220; br. 0,164

87. 18 Studienköpfe, zur Beobachtung mimischen Ausdrucks.

Mappe 3145, Hdz. 2469/65, Rückseite.

In vier Reihen zu je vier und fünf untereinander, wahrscheinlich Selbst-Karikaturen. Dazu sechs weitere Maskenstudien (obere Reihe) teils antikisierend, teils orientalisch.

Federzeichnung mit chinesischer Tinte getuscht, die obere Reihe nur getuscht. h. 0,223; br. 0,165.

Zwei ähnliche Blätter gest. von Jean-François Joullain, Pop. 480—481.

Leipzig, C. G. Boerner

1910, Lagerliste 33, No 71

88. Pierrot, Colombine und andere Figuren aus der italienischen Komödie.
Rötelzeichnung h. 0,305; br. 0,420

Abbildung in der Liste; verkauft für M. 380.—; Verbleib unbekannt.

Leningrad, Eremitage, Sammlung Vorobieff

89. Szene der italienischen Komödie.

Federzeichnung mit Rötel getuscht.
h. 0,160; br. 0,210

Lyon, Bibliothek

90. **Arlecchino-Studie** zur Szene mit den zwei Sänften. Gillot zugeschrieben.

Zwei Studien auf einem Blatt. Arlecchino in Verkleidung, mit Fontange und Überwurf, vorgeneigt, bis zum Oberkörper sichtbar, wie auf den beiden Zeichnungen der Sammlung Murat (s. No 132 u. 133) und auf dem Gemälde des Louvre (Gemälde No 2). Geringe Abweichung im Gestus der Hände und der Öffnung des Überwurfs.

Rötel, schwarze und weiße Kreide.
h. 0,240; br. 0,180

Cantinelli, Dessins de Lyon, p. 16, Zuschreibung an Watteau.

Oxford, Ashmolean Museum

91. **Schauspielergesellschaft im Freien.** (Parker No 494).

Pulcinella sitzt unter einem Baume und hält einer jungen Frau, die mit einem kleinen Mädchen auf ihn zukommt, ein Buch hin. Begleitend zwei andere, ähnliche Gruppen.

Federzeichnung. h. 0,162; br. 0,207

Die ursprünglich in der Mitte gezeichneten Figuren sind ausgeschnitten und durch andere ersetzt. Die Zeichnung ähnelt den von Caylus gestochenen „Scènes Humoristiques" (Pop. No 231—347), deren Originalentwürfe bei Paignon-Dijonval unter No 3149 erschienen.

92. **Italienische Komödiantengruppe.** (Parker No 491).

Ein kleiner Junge sitzt links auf einer Trommel. Neben ihm ein Schauspieler, der ein Glas hält. Ein flötespielender Mann mit Scaramuccio und einem Kind treten herzu. Über ihnen zwei fliegende Puttos. Im Hintergrunde ein Scaramuccio in Rückenansicht, der eine Frau umarmt. Nahebei eine Katze und eine Maus.

Getuschte Federzeichnung. h. 0,159; br. 0,212

Mit der Feder signiert ganz unten links: Gillot. Sammlung Douce.

93. **Szene der italienischen Komödie.** (Parker No 496).

Gruppe von fünf Figuren vor einer Architektur. Scaramuccio liegt tot am Boden. Die Umstehenden in Entsetzen und Verzweiflung.

Feder und Bister, mit Bister getuscht über Vorzeichnung in Blei.
h. 0,352; br. 0,562

Von fremder Hand in der rechten unteren Ecke mit der Feder beschriftet: Gillot.
1810, Sammlung Paignon-Dijonval No 3147,1.

Oxford, Sammlung Dr. K. T. Parker

94. Ein Schauspieler, Gillot versuchsweise zugeschrieben.

Der Dargestellte steht nach links gewendet und blickt nach vorn. Vielleicht du Chemin le Père (Pop. No 26).

Rötelzeichnung h. 0,219; br. 0, 140

Nach Mitteilung von Dr. Parker, der in Pariser Privatbesitz ein ähnliches Blatt mit der Signatur: Watteau fand, könnte die Zeichnung möglicherweise auch von Watteau aus seiner Anfängerzeit bei Gillot stammen.

Paris, Cabinet des dessins, Louvre

95. Totenklage um Meister André. (La fausse Coquette, II. 1).

Arlecchinos Tanz mit den drei Hüten. Ihm zur Seite rechts Scaramuccio, links Mezzetin, ebenfalls in hohen Hüten und Trauermänteln. Jeder täuscht mit musikalischer Spielgebärde ein Instrument vor.

Federzeichnung mit Bister getuscht. Alte No 16.
Sammelmarke Mariette. h. 0,159; br. 0,215

Gestochen von Gabriel Huquier in der Folge der Szenen des Théâtre Italien. Pop. No 344. Guiffrey-Marcel 4194.

96. Arlecchinos Niederkunft. (Les Métamorphoses d'Arlequin, Einlage).

Gewölbte Halle mit Ausblick in Säulenhof. Arlecchino in einem Sessel, als schwangere Frau verkleidet, mit hoher Fontange. Mezzetin zärtlich um ihn bemüht. Links der Dottore, sich verneigend. Rechts Pierrot mit einem Nachttopf und eine Zofe mit einem Besen.

Federzeichnung mit Rötel getuscht. Alte No 23.
Sammelmarke Mariette. h. 0,160; br. 0,220

Gestochen von G. Huquier, Pop. No 352.
Guiffrey-Marcel 4195.

97. Arlecchinos Streiche. (Arlequin esprit follet, II.)

Um einen Tisch Mezzetin, Pulcinella und Pierrot mit ihren Sitzen emporgeschleudert. Vorn Arlecchino von rechts mit der Fackel drohend gegen Scaramuccio, der über die Bank nach hinten taumelt.

Federzeichnung mit Rötel getuscht. Alte No 4.
Sammelmarke Mariette. h. 0,160; br. 0,218

Gestochen von G. Huquier, Pop. No 347.
Guiffrey-Marcel 4196.

98. Nächtliche Serenade.

Vor einem Säulenportal bei Fackellicht Gesellschaft von Schauspielern musizierend und tanzend. Pierrot als volle Rückenfigur, Scaramuccio in lebhafter Tanzpose. Isabella mit der Guitarre, sitzend.

Federzeichnung mit Rötel getuscht.
Sammelmarke Mariette. h. 0,168; br. 0,216

Gestochen von G. Huquier, Pop. No 351.
Guiffrey-Marcel 4197.

99. Die gestohlene Weinflasche. (Le Tombeau de Maître André, I. 1.)

Vor einer Kneipe. Arlecchino sitzt als Schiedsrichter auf einer Trommel, mit der Prüfung von Wurst und Wein beschäftigt. Mezzetin und Scaramuccio gegeneinander mit gezogenen Degen. Pierrot wie unbeteiligt dabeistehend.

Sammelmarke Mariette. h. 0,150; br. 0,218
Federzeichnung mit Rötel getuscht.

Gestochen von Claude Gillot, Pop. No 19.
Guiffrey-Marcel 4198.

Paris, Cabinet des dessins, Louvre

100. **Die Leichenfeier Meister Andrés.** (Le Tombeau de Maître André, Schlußszene).
In einer Weinlaube, mit Küchengeräten geschmückt, liegt André auf einer Bahre aus Fässern, halbaufgerichtet, ein Weinglas in der Hand. Hereinkommt von links ein Zug musizierender Schauspieler mit Arlecchino paukeschlagend als Chorführer. Zwei Posaunisten stehen rechts.
Feder- und Rötelzeichnung mit Bister getuscht.
Sammelmarke Mariette. h. 0,157; br. 0,215
Signiert: Gillot.
Guiffrey-Marcel 4200.

101. **Colombine als Anwalt und Klägerin.** (Colombine avocat pour et contre, III. 7).
Gerichtsszene. Dottore als Richter in der Mitte auf erhöhtem Sitz. Um ihn der schlafende Gerichtshof. Vorn Colombine im Advokatenrock und langer Perücke, theatralisch zur Mitte schreitend. Am Tisch rechts Mezzetin als Protokollführer. Links auf einem Hocker Arlecchino als Angeklagter, von Pierrot und Pulcinella bewacht.
Federzeichnung mit Rötel getuscht. h. 0,157; br. 0,215
Signiert: Gillot.
Gestochen von Gillot, Pop. 20. Guiffrey-Marcel 4201.

102. **Figurenstudie** zur italienischen Komödie.
Drei Männer von vorn, eine Frau mit Besen vom Rücken (vgl. Nr. 96, rechts).
Aquarellierte Federzeichnung.
Sammelmarke Mariette. h. 0,137; br. 0,200
Guiffrey-Marcel 4204.

103. **Der Kampf mit dem Riesen.** (La Baguette de Vulcain, 1).
Arlecchino gegen eine riesigen behelmten Kopf mit dem Schwert ausholend.
Federzeichnung mit Bister und Gouache gehöht.
h. 0,155; br. 0,210
Guiffrey-Marcel 4220.

104. **Theaterszene.**
Wahrscheinlich von der Oper angeregt. Felsgrotte mit Rosen umkränzt. Schlafender junger Held von blumenwindenden Genien bewacht.
Rötelzeichnung mit Rötel getuscht, mit Gouache und Oker gehöht.
h. 0,159; br. 0,280
Guiffrey-Marcel 4199.

105. **Theaterfigurinen, zum „Ballet des Eléments".**
Vier Figurinen von Soldaten, aufrecht, in verschiedenen Haltungen. Oben Beschriftung: Capitaines.
Rötel mit Gouache gehöht.
h. 0,176; br. 0,235
Der mittlere links gestochen von Joullain, Pop. 469 in der Folge Nouveaux desseins d'habillements à l'usage des Balets, Opéras et Comédies. Guiffrey-Marcel 4202.

106. **Theaterfigurinen, zum „Ballet des Eléments".**
Vier Figuren mit Bändern umschnürt und mit Mänteln drapiert. Oben Beschriftung: Spectres.
Rötel mit Rötel getuscht. h. 0,176; br. 0,240
Guiffrey-Marcel 4203

Paris, Cabinet des dessins, Louvre

107. **Theaterfigurinen, zum „Ballet des Eléments".**

Vier langbärtige Männer, aufrecht, mit Turban, in langen Gewändern und Mänteln. Eine der vier Figuren trägt am Rücken ein paar große Flügel.

Aquarell h. 0,186; br. 0,255

Der mittlere rechts (Temps) gestochen von Joullain Pop. No 437. Guiffrey-Marcel 4205.

108. **Studienblatt mit Theaterfiguren.**

Bacchantenballet. Fünf stehende Figuren, mit Weinlaub bekränzt, Körbe und Schalen haltend. Im Vordergrunde liegt ein Betrunkener, der sich erbricht.

Rötelgegendruck h. 0,175; br. 0,225

Guiffrey-Marcel 4219, Rückseite.

Paris, Musée Carnavalet

109. **Sieben Schauspielerfigurinen,** D 531, Gillot zugeschrieben

Zwei männliche Darsteller (links) im heroischen Phantasiekostüm mit hohen Sandalen, Schwert und Turban. Mitte zwei klagende Frauen, deren eine im Schleppkleid. Beide sind im Begriff, ein Tränentuch zu den Augen zu führen. Rechts Dreiergruppe: ein springender Pierrot zwischen einem Alten mit Bart und Barett und Colombine mit Hut und Stab.

Rötelzeichnung h. 0,148; br. 0,218

Geschenk von M. Jules Maciet.

Paris, Bibliothek der Comédie Française

110. **Schauspielerfigurine,** Gillot zugeschrieben.

Ganze Figur von vorn, Kopf gesenkt, die linke Hand erhoben. Laut nachträglicher unzuverlässiger Beschriftung unter dem entsprechenden anonym vollendeten Stich Gillots ist es Ermand von der Comédie Française als Sganarelle im „Arzt wider Willen". Kostüm: Barett, weiter Mantel und Pluderhose.

Rötelzeichnung h. 0,172; br. 0,111

Gestochen von Gillot Pop. No 27.

Paris, Sammlung Alvin Beaumont

111. **Schauspielerfigurine,** Gillot zugeschrieben.

Ganze Figur, dreiviertel von rechts. Arme hängend, Hände offen. In Halbmaske, mit Baskenmütze. Wams und Hose kurz. Unzuverlässige Beschriftung des Stichs: Fabio von der italienischen Komödie als Arzt.

Zeichnung in Rötel und schwarzer Kreide. h. 0,174; br. 0,108

Gestochen von Gillot im gleichen Sinn, Pop. No 23.

112. **Schauspielerfigurine,** Gillot zugeschrieben.

Ganze Figur von vorn, die Hände unter der Schürze versteckt. Kurze Hose, Dreispitz mit Feder. Laut unzuverlässiger Beschriftung unter dem halbfertigen Stich Gillots ist es La Torillière le Père als spanischer Diener in der Komödie „Le Grondeur".

Rötelzeichnung h. 0,172; br. 0,111

Gestochen von Gillot, im gleichen Sinn, Pop. No 28.

Paris, Sammlung Jacques Beurdeley

Versteigerung 6. Juni 1920, No 180

113. **Die Kontrakt-Unterzeichnung.**
(Vielleicht „Arlequin Grapignant" oder „Le Banqueroutier"); Gillot zugeschrieben.
Szene am Schreibtisch mit mehreren Personen der italienischen Komödie; unter ihnen Arlecchino.
Federzeichnung mit Rötel getuscht. h. 0,160; br. 0,213
Variante dieser Szene gestochen von G. Huquier, ohne Titel. Pop. No 349.

Paris, Sammlung Dr. Chauffard (†)

114. **Das Porträt des Anwalts.** (Les bains de la Porte St. Bernhard, Einlage).
Arlecchino als Advokat betrachtet sein Porträt, das ihm von Pierrot und Scaramuccio präsentiert wird. Weiter rechts ein junger Mann in Reitstiefeln mit Barett, der eine junge Frau zurückhält. Links eine Staffelei.
Federzeichnung mit Rötel getuscht. h. 0,160; br. 0,210
Gestochen von Gabriel Huquier, Pop. No 353.

115. **Komödienszene.**
Federzeichnung mit Rötel getuscht. h. 0,160; br. 0,220

Paris, Sammlung Marquis de Chennevières

Versteigerung 3. Mai 1898, No 60

115. **Komödianten beim Ankleiden.**
Beschrieben: Dans un décor de palais, plusieurs artistes de la comédie italienne se préparent au spectacle. —
Au verso, deux autres croquis à plusieurs personnages.
Dessin à la plume et à l'encre de Chine H. 15 cent.; L. 20 cent
Verkauft für 85 frs. an M. Mathey; wohl Variante von No 85; vgl. Differenz der Maße und Rückseiten.

Paris, Sammlung Georges Deligaud

116. **Entwurf für ein Wandstück** mit Personen der italienischen Komödie.
Aquarellierte Federzeichnung,
h. 0,255; br. 0,130
Ausstellung Musée Carnavalet „Le Théâtre à Paris", 1929, Kat. No 150.

117. **Entwurf für ein Wandstück** mit Personen der italienischen Komödie.
Aquarellierte Federzeichnung,
h. 0,255; br. 0,130
Ausstellung Musée Carnavalet „Le Théâtre à Paris", 1929, Kat. No 151.

Paris, Sammlung Destailleur

Versteigerung 18. Mai 1896

118. **Sechs Balletfiguren,** Kat. No 390.
Beschrieben: Quatre femmes et deux hommes en costume de ballet dessinés sur la même feuille.
Feder- und Rötelzeichnung,
h. 210; br. 0,155
Rückseite: Ornamentstudie, s. No 285.

119. **Wandstück,** Kat. No 389.
Beschrieben: avec personnages de la comédie italienne.
Aquarellierte Federzeichnung, h. 0,265; br. 0,215

Paris, Sammlung Fauchier-Magnan

120. **Arlechino als Dieb, Profoß und Richter.** (Arlequin Larron, prévôt et juge).
Gerichtsszene. Octavio steht links nahe einem Tisch, bewacht von Pierrot mit Flinte. Arlecchino im Ornat auf Mittelsitz ist in Begriff zu schreiben. Rechts zwischen Piken und Hellebarden Eularia. Vgl. No 136.

Federzeichnung mit Rötel getuscht,
h. 0,160; br. 0,210

Sammlung Marmontel, Versteigerung 28.—29. März 1898, No 28;
Sammlung Léon Michel-Lévy, Versteigerung 25. Juni 1925, No 67.

121. **Die Apothekerszene.** (Arlequin empereur dans la lune).
In geöffneter Tragchaise sitzt Arlecchino, neben sich zwei Klistierspritzen. Rechts Pierrot, auf eine Stange gestützt, und Mezzetin, links der Dottore, in tiefer Verbeugung vor Arlecchino. Hinter ihm Colombine. Die Szene spielt vor einer halbrunden Nische mit Barockportal.

Federzeichnung mit Rötel getuscht,
h. 0,160; br. 0,215

Sammlung Henri Michel-Lévy, Versteigerung 12. Mai 1919, No 91.
Gestochen von Gabriel Huquier, Pop. No 346.

Paris, Sammlung Lucien Guiraud

122. **Komödienszene.**

Tuschzeichnung mit chinesischer Tinte, weiß gehöht,
h. 0,125; br. 0,190

Ausstellung Musée Carnavalet „Le Théâtre à Paris",
19. März — 4. Mai 1929, Kat. No 153.

123. **Ein Schauspieler von der italienischen Komödie.**

Rötelzeichnung h. 0,260; br. 0,110

Ausstellung Musée Carnavalet „Le Théâtre à Paris",
1929, Kat. No 154.

124. **Prügelei in einem Theater.**

Tuschzeichnung mit chinesischer Tinte, weiß gehöht,
h. 0,230; br. 0,290

Ausstellung Musée Carnavalet „Le Théâtre à Paris",
1929, Kat. No 155.

Paris, Sammlung Mme. Lippmann-Mayer

125. **Schauspieler der italienischen Kömödie.**

Rötelzeichnung h. 0,130; br. 0,250.

Ausstellung Musée Carnavalet „Le Théâtre à Paris",
1929, Kat. No 156.

Paris, Samlung Léon Michel-Lévy

Versteigerung 15. Juni 1925

126. Die sechs Duellanten. (Arlequin empereur dans la lune, Schlußszene).
Kat. No 66; beschrieben: Dans un carrefour de ville, à la lueur de deux lanternes posées à terre, six combattants croisent le fer. Abbildung im Katalog. Veränderte Fassung der gleichen Szene in der Sammlung Murat, s. No 129.

Bister-Tuschzeichnung,
h. 0,160; br. 0,210

Sammlerzeichen Lempereur (Verst. 24. Mai 1773),
Sammlung A. Marmontel, Verst. 28.—29. März 1898, No 29.

Paris, Sammlung Léon Michel-Lévy

127. **Tanzende Schauspieler,** Gillot zugeschrieben.
Kat. No 68; beschrieben: Groupe de six personnages: au centre un couple d'acteurs de la comédie italienne dansant, Colombine agitant un tambourin au dessus de son partenaire.
Rötelzeichnung h. 0,210; br. 0,270.

Katalogvermerk: Dessin . . . , qui pourrait être de Watteau à ses débuts, encore sous l'influence de son maître Gillot.

Paris, Sammlung Princesse Murat

128. **Die Szene des Pächters von Donfront.** (Arlequin empereur dans la lune, I.)
In einer Straße hält Arlecchino, auf einem kleinen zweirädrigen, mit einem Esel bespannten Wagen sitzend, die Hand zum Gruße erhoben. Vor seinem Wagen stehend ein Kommissar und ein Beamter in Perrücke und langem Rock. Alle drei miteinander verhandelnd. Im Hintergrunde Scaramuccio (?).
Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,160; br. 0,215

129. **Die sechs Duellanten.** (Arlequin empereur das la lune, Schlußszene).
Die paarweise Kämpfenden hintereinander gestellt:
Mezzetin — Pulcinella
Arlecchino — Pierrot
Scaramuccio — Dottore (?)
in verschiedenen, komisch übertriebenen Kampfposen.
Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,160; br. 0,215

130. **Arlecchino auf dem Markt.** (La Foire St. Germain, I. 1).
Arlecchino wird zwischen den Buden von den Händlern bedrängt. Mezzetin mit einer Kuchenschüssel, Scaramuccio mit einem Stück Tuch, zwei Frauen mit weiteren Angeboten. In der Mitte Arlecchino, in großer Verlegenheit die Schultern hochziehend.
Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,160; br. 0,215

131. **Arlecchinos Bildnis.**
In einem Gartensaal mit freiem Ausblick in einen Park sitzt Scaramuccio auf einem Hocker vor der Staffelei, seine Arbeit am Porträt Arlecchinos unterbrechend, indem er sein Modell wütend mit dem Pinsel ins Gesicht spritzt. Arlecchino, ihm gegenübersitzend, in erschreckter Abwehrbewegung. Pierrot links hinter der Staffelei als Farbenreiber. Rechts vorn zwei Damen und ein Kavalier, reich gekleidet, letzterer mit Degen und Federbarett.
Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,160; br. 0,215

Gestochen von Gillot, Pop. No 18.

132. **Der Sänften-Streit.** (La Foire St. Germain, Einlage).
Vorstudie zu dem Gemälde des Louvre. Abweichung: Nischenartige Dekoration als Hintergrund. Von hinten rechts Pierrot mit Schüssel.
Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,160; br. 0,215

Gestochen von G. Huquier, Pop. No 348.

133. **Der Sänften-Streit.**
Variante der vorigen Zeichnung. Scaramuccio in Begriff, aus der Sänfte zu klettern, wird von seinem Träger verhindert. Der Kommissar tritt von der Rampe aus herzu, als Rückenfigur, mit beschwörender Geste. Straßenbild.
Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,160; br. 0,215

Paris, Sammlung Princesse Murat

134. Kampfszene italienischer Schauspieler.

In einem Zimmer hat sich Arlecchino auf einen Stuhl geflüchtet, nachdem ihm der Degen entfallen ist, um dem Angriff Scaramuccios zu entgehen, der ihn in übertriebener Ausfallsstellung, fast am Boden liegend, mit dem Degen zu erreichen sucht. Ein dritter Mann erklimmt eine Strickleiter in der Zimmermitte.

Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,160; br. 0,215

135. Entführungsszene.

Palastartiger Hof bei Nacht, mit Durchblick auf eine Freitreppe. In der Mitte steigt ein Spieler (Scaramuccio ?) an einer Strickleiter empor. Links vorn Mezzetin und Arlecchino in aufgeregtem Wortwechsel. Pierrot, mit der Laterne, richtet sich, scheinbar nach einem Sturz, vom Boden auf. Eine weitere männliche Person kriecht im Halbdunkel nach hinten. Vorn rechts eine Frau im Schlaglicht der Rampe.

Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,160; br. 0,215

136. Arlecchino als Dieb, Profoß und Richter. (Arlequin Larron, prévôt et juge).

Auf nischenartig vertieftem Stufensitz (Mitte) thront Arlecchino im Richterornat über dem Rautenkostüm. Ihm zur Seite Dottore (links) und Pulcinella (rechts). Von rechts werden Eularia und Octavio hereingeführt, letzterer in Fesseln und von Mezzetin bewacht. Octavio wendet sich gegen den Richtersitz wie zur Verteidigung. Links, vor einem Tisch voll gesiegelter Urkunden sitzt Pierrot als Protokollführer. Variante von No 120.

Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,160; br. 0,215

Paris, Sammlung Comte Charles de Noailles

137. Arlecchinos Streiche. (Arlequin esprit follet, II.)

Variante zu der Zeichnung im Cabinet des dessins (s. No 97). Unter Laubarkaden auf einer Terrasse. Scaramuccio, Mezzetin, und Pulcinella auf ihren Sitzen emporgehoben, während Arlecchino halb nach hinten gewendet den Feuerwerkskuchen entzündet. Der Tisch nicht mit hochgeschleudert.

Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,160; br. 0,210

Sammlung Henri Michel-Lévy; Versteigerung 12. Mai 1919, No 90;
Sammlung Léon Michel-Lévy, Versteigerung 15. Juni 1925, No 65, „Les Gourmands";
Gestochen von Gillot, Pop. No 17.

Paris, Sammlung Mme. G. L. Voillemot

138. Der Schauspieler Baron als römischer Krieger.

Rechts signiert: Gillot.

Rötel-Tuschzeichnung h. 0,360; br. 0,230.

Sammlung E. Rodrigues (1929);
Ausstellung Musée Carnavalet „Le Théâtre à Paris",
19. März — 4. Mai 1929, Kat. No 152.

Berlin, Staatliche Kunstbibliothek

139. **Wandstück.** Mappe 3140, Hdz. 26.
Ornamentrahmen und Guirlanden mit Ausblick in Landschaft mit Bäumen und Hütte. Musikinstrumente auf kleinen Sockeln rechts und links, u. a. Dudelsack und Tamburin.
Graphitstift, vielfarbig getuscht in matten Tönen h. 0,222; br. 0,167
Links unten mit Graphitstift geschrieben: chevillion; 3 Kniffe quer und 1 Kniff längs vom Zusammenfalten.

140. **Wandstück.** Mappe 3140, Hdz. 27. Gegenstück zu No 139.
Rahmen mit leichtem Ornament und Guirlanden. Ausblick in Landschaft. Bäume und ferne Hütten.
Graphitstift, vielfarbig getuscht in matten Tönen h. 0,219; br. 0,162.
Am linken Rande stark beschädigt und durch Hinterkleben gestützt.

141. **Entwurf für eine Clavecin-Dekoration,** Mappe 3140, Hdz. 108.
Umfassend Deckel und Seitenstücke. In leichten Ornamentfassungen Harfenistinnen, Musikanten, Instrumente, musizierende Äffchen, Hunde und Vögel. Rahmen: gebrochenes Stabwerk. Guirlanden und Sträuße.
musizierende Äffchen, Hunde und Vögel. Rahmen: gebrochenes Stabwerk. Guirlanden und Sträuße.
Graphitstift, mit dem Pinsel nachgezeichnet und stark farbig getuscht, h. 0,187; br. 0,447
In der Mitte gekniffte.

142. **Entwurf für einen Clavecin-Deckel,** Mappe 3140, Hdz. 109.
Zierlicher Ornamentrahmen mit Guirlanden und Bandwerk. Arlecchino auf einer von Sphinxen getragenen Rampe. Musizierende Äffchen und singende Kinder. Lauten, Triangel, Vögel, Libellen.
Graphitstift mit Spuren von Rötel; stark farbig getuscht, h. 0,143; br. 0,414.
Zwei aufgesetzte Flicken: die Kindergruppe mit Äffchen; in der Mitte gekniffte.

143. **Entwurf für einen Clavecin-Deckel,** Mappe 3140, Hdz. 110.
Rein ornamental, mit großem Rosenkranz und einigen Lorbeerranken.
Graphitstift, mit dem Pinsel genau übergangen und getuscht in gelb, blaugrün und rot h. 0,144; br. 0,400.
Kleine Fehlstelle links am Rande unten.

144. **Entwurf für ein Deckenstück mit Diana,** Mappe 3140, Hdz. 111.
In reichem Ornamentwerk mit Guirlanden und Medaillon ist die Breitseite von Diana beherrscht, die mit dem Bogen in der Hand auf einer Wolke thront. Baumkronen hereinragend. Ein Hund in lauernder Stellung über den Rahmen geduckt. Rein ornamentale Mittelrosette.
Graphitstift, ausführlich mit dem Pinsel übergangen und stark farbig getuscht, stellenweise mit weiß gehöht, h. 0,281; br. 0,340
Zustand tadellos.

Berlin, Staatliche Kunstbibliothek

145. **Entwurf für ein Wandstück mit Pilaster und Tür,** Mappe 3140, Hd. 114.
Dreifache Gliederung von links nach rechts: Pilaster, Wandstück, Tür mit Sopraporte. Wandstück Mitte: vor einem Dreifuß stehend ein Mann als Koch in narrenhaft-phantastischer Kleidung; mit einer Hand rührt er die Speise, in der anderen hält er ein Körbchen mit Früchten. Hinter ihm sitzt ein Äffchen mit Pfanne. Zwischen zierlichem Ornament Teller, Krüge, Becher, Fruchtschalen, Bündel von Weinflaschen.

Graphitstift, mit dem Pinsel genau farbig übergangen und getuscht in blaugrün, violett und mattorange h. 0,255; br. 0,204

Der Pilaster zum Teil mit schmalen Papierstreifen überklebt. Reste der Aufteilung in quadratische Felder zwecks Übertragung auf größeres Format noch schwach sichtbar.

146. **Wandstück,** Mappe 3140, Hdz. 113. Zusammengehörig mit No 145.
Der gleiche Koch mit Turban sitzt verlegen grübelnd auf dünnbeinigem Schemel. Links und rechts langhalsige Sphinxe. Am Boden liegt Geflügel. Ringsum luftige Nische mit rauchenden Pfannen und Blumensträußen. Feingegliedertes Ornament als Fassung.

Graphitstift, mit Pinsel übergangen und mehrfarbig getuscht in hellviolett, grün und mattorange; mit weiß gehöht, h. 0,255; br. 0,194

Aufteilung in quadratische Felder wie oben noch deutlich erkennbar.

147. **Dreiteilige Wanddekoration,** Mappe 3140, Hdz. 112.
Zwischen zwei breiteren Wandstücken in Hochformat schmales Pfeilerstück. Links unter Rundbogen Affenszene mit Klistierspritze in freier Landschaft. Rechts, Hochrechteck, Schäferszene mit zwei Frauen und Jüngling, Füllige Ornamentrahmen. Im Mittelstück zwischen Guirlanden und Ornament Äffchen mit Nachttopf; Storch, Rotkehlchen. Beschriftung, von Gillots Hand, links: paneau de la niche; Mitte: pilastre vis à vis de la niche; rechts: paneau vis à vis la niche.

Graphitstift, mit Pinsel übergangen und vielfarbig getuscht, h. 0,222; br. 0,364

Zustand tadellos.

148. **Wandstück,** Mappe 3141, Hdz. 2469/33.
Nur in der rechten Hälfte ausgeführt. Götterdarstellung. Bekränzte weibliche Figur mit Lanze auf Sockel stehend, unter dem ein Medaillon hängt. Köcher, Hund und Hirschkopf weisen auf Diana. Ornamentrahmen mit Herme und dünnen Baumzweigen.

Federzeichnung mit Rötel getuscht, teils korrigierend überzeichnet, h. 0,218; br. 0,162

148 a **Rückseite:** kleine Figur eines Mezzetin (0,060) in Tanzpose. Feder.

149. **Wandstück-Entwurf,** Mappe 3141, Hdz. 2469/29.
Nur rechtsseitig ausgeführt. Einzelfigur in Mittelachse auf Sockel, aber nur schwach in Vorzeichnung erkennbar. Nur der Kopf mit Feder ausgeführt. Ornamentrahmen ausschnitthaft (dunkel schraffiert); Zweigguirlanden.

Federzeichnung mit Rötel getuscht, vorbereitet mit Graphitstift, h. 0,218; br. 0,160

150. **Wandstück,** Mappe 3141, Hdz. 2469/31.
Rahmenkomposition auf Mittelachse ohne Figur. Ornament und Ranken. Kriegerische Embleme, vielleicht Andeutung auf Mars: Lanze, Legionsadler, Schwert. Nur rechtsseitig ausgeführt.

Federzeichnung mit Rötel getuscht; schwach sichtbar geometrische Aufteilungen, h. 0,220; br. 0,160

Berlin, Staatliche Kunstbibliothek

151. Wandstück, Mappe 3141, Hdz. 2469/25.

Nur rechtsseitig ausgeführt, mit sehr hochstehender Einzelfigur in der Mittelachse. Fast ausschließlich naturalistischer Rahmen. Zweige, Treppenformen, Laube. Gartengeräte: Gießkanne, Rechen. Springbrunnen. Sitzendes Mädchen (Gärtnerin) in halber Höhe auf Stufen mit Blumenkorb im Schoß.

Federzeichnung, mit Rötel teils getuscht, teils verbessernd überzeichnet, h. 0,220; br. 0,162

152. Wandstück, Mappe 3141, Hdz. 2469/30.

Nur rechtsseitig ausgeführt. Ornament mit Zweigen, Guirlanden und Hermen auf barockem, muschelartig geschweiftem Sockel. Mitte rauchender Altar. Über eine Balustrade gelehnt eine männliche Figur mit Turban.

Federzeichnung mit Rötel getuscht. Vorzeichnungen und Verbesserungen in Graphitstift h. 0,220; br. 0,160

Maßangaben: 8 pieds 10 po; 6 pieds 10 po.

153. Wandstück, Mappe 3141, Hdz. 2469/32.

Nur rechtsseitig ausgeführt. Die Mitte beherrscht von einer Herme auf Sockel. Zweige mit Ornament und netzartigem, mehrfach gerafftem Baldachin. Blumenvasen. Hockende Amorette mit Windspiel. Oben auffliegender Paradiesvogel.

Federzeichnung mit Rötel getuscht,
Schwache Vorzeichnung in Graphitstift, h. 0,220; br. 0,162

Starke Flecken auf dem rötlich verschmutzten Papier.

154. Wandstück, Mappe 3141, Hdz. 2469/38.

Nur rechtsseitig ausgeführt. Ornamentaler Rahmen. Baldachine, Gitterwerk laubenartig, Zweige, exotische Vögel, Schilf, Stufen. Mittelachse: auf Sockel mit Flügel und Guirlanden runder Altar mit rauchendem Opfer.

Zeichnung in Graphitstift und Feder,
mit Rötel teils getuscht, teils gezeichnet, h. 0,219; br. 0,161

155. Wandstück, Mappe 3141, Hdz. 2469/51.

Gartenstück, nur rechtsseitig ausgeführt. Rahmen von Ornament, Laubwerk, Zweigen. Mittelachse ovales Medaillon mit breiter geflügelter Vase, die eine buschartige Pflanze enthält. Darunter zwei gekreuzte Merkurstäbe. Rechts seitlich auf Stufen Dreiviertel-Rückenfigur eines Gärtners mit breitkrempigem Hut, der eine gefüllte Kiepe auf dem Rücken trägt.

Zeichnung in Graphitstift und Feder, mit Rötel getuscht, h. 0,218; br. 0,163

156. Wandstück, Mappe 3141, Hdz. 2469/37.

Linksseitig ausgeführt. Flüchtiger Entwurf. Mitte auf Sockel thronartiger Aufbau von Hermen getragen, mit einer Art Archivolte, die ein Medaillon enthält. Weihrauchfaß. Oben Mitte thronender Jupiter mit Adler zur Seite, schützend die Arme ausbreitend.

Feder mit blasser Tinte, matt mit Rötel übertuscht h. 0,220; br. 0,154

Gestochen von Huquier, „Nouveau Livre de Principes d'Ornements" No 1 (Titelblatt). Pop. 366.

157. Wandstück, Neptun, Mappe 3141, Hdz. 2469/1.

Abweichende Fassung des späteren Stichs im Livre des Portières. Muschelwagen, von Pferden im Wasser gezogen. Neptun mit Krone und Dreizack. Rechts unten am Sockel Triton mit Muschelhorn. Ornamentrahmen mit Schilf und Netzen. Ausführung im wesentlichen nur halbseitig (rechts). Vgl. No 272.

Federzeichnung, mit Graphitstift vorbereitet und mit Rötel getuscht, h. 0,224; br. 0,153

Benutzt von Huquier, Nouveau Livre No 2. Pop. 367. Glaser, Tafel 1.

Berlin, Staatliche Kunstbibliothek

158. **Ornament-Studie,** Mappe 3141, Hdz. 2469/98.
In zwei verschiedenen Hälften (für Spiegelung). Ranken, Voluten, dünne Zweige. Rechte Seite zwei Hermen.
Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,218; br. 0,162
Gestochen von Huquier, Nouveau Livre No 3. Pop. 368.

159. **Ornament-Studie,** Mappe 3141, Hdz. 2469/7.
Ganzseitig ausgeführt in zwei verschiedenen Hälften. Rechts unter Korbbogen und Lambrequin eine Herme und eine gelagerte Figur. Weiter unten Treppenmotiv und ein Löwe. Links überwiegend ornamentale Formen.
Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,219; br. 0,163
Gestochen von Huquier, Nouveau Livre No 4, Pop. 369. Glaser, Tafel 2; Rückseite s. No 166.

160. **Ornament-Studie,** Mappe 3141, 2469/99.
Ganzseitig, in zwei verschiedenen Hälften. Rechts stehend Priesterfigur mit Tiara und Lanze.
Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,219; br. 0,165
Gestochen von Huquier, Nouveau Livre, No 5, Pop. 370.

161. **Ornament-Studie,** Mappe 3141, Hdz. 2469/61.
Skizzenhaft ganzseitig ausgeführt in zwei verschiedenen Hälften. Links zwischen halb freischwebenden Bögen und hermenartigen Säulchen stehende Figur mit Lanze. Ein Delphin über einem Wasserbecken. Amoretten, deren eine mit Fackel. Rechts zwischen Ranken und dichterem Ornament auf Stufen sitzende weibliche Figur.
Federzeichnung, mit Rötel und etwas Bister (linke Hälfte) getuscht. h. 0,215; br. 0,162
Gestochen von Huquier, Nouveau Livre, No 6, Pop. 371. Glaser, Tafel 3.

161 a **Rückseite,** rechte Hälfte: 12 **Brandböcke** in zwei Reihen zu je sechs übereinander. Variationen einer Grundform.
Federzeichnungen.

162. **Wandstück,** Mappe 3141, Hdz. 2469/102.
Ganzseitig ausgeführt, Jagdstück. Die Rahmenhälften durchaus verschieden. Viel Buschwerk, Ranken, Netze, erlegtes Wild, Köcher, Pfeile. Dieselbe Lanze links schräg wie bei No 163, desgleichen Hund, hier stehend, schlankes Windspiel. Rechts auf den Stufen zwei Frauen, eine sitzend, die andere stehend. Mitte mit starker Abweichung nach rechts auf muschelartigem Stuhl eine sitzende Frau, wohl Diana.
Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,218; br. 0,157
Gestochen von Huquier, Nouveau Livre, No 7, Pop. 372.
Wagerecht gekniffft.

163. **Wandstück, Diana,** Mappe 3141, Hdz. 2469/39.
Nur linksseitig ausgeführt. Laubrahmen, Bandornament eckig, Netze. Mitte Medaillon aus rundem Hifthorn, gehalten von einem Hirschkopf mit breitem Geweih. Darüber Sockel mit Dianafigur in schwebender Haltung mit flatterndem Schleier und Köcher. Symbole: Köcher, Pfeile, Lanze, gelagerter Hund.
Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,217; br. 0,159
Benutzt von Huquier, Nouveau Livre, No 8, Pop. 373.
Papier stark gefleckt

Berlin, Staatliche Kunstbibliothek

164. **Wandstück,** Mappe 3141, Hdz. 2469/28.

Nur rechtsseitig ausgeführt. Ornamentrahmen. Mitte unter Baldachin mit reichen Vorhängen und zierlichen Säulen gelagert eine nackte Frau, die einen Spiegel hält. Rechts Stufen zu einem Thron mit Baldachin, unter dem zwei Frauen sitzen. Unten zwei Schwäne. Seitlich rechts von der Mittelfigur zwei Tauben an Bändern flatternd. Wahrscheinlich Venus.

Zeichnung in Graphitstift und Feder, mit Rötel getuscht, h. 0,223; br. 0,158

Benutzt von Huquier, Nouveau Livre, No 8. Pop. 373.

165. **Wandstück,** Mappe 3141, Hdz. 2469/35, Rückseite.

Vorwiegend rechtsseitig ausgeführt. Mitte: unter Hermen getragenem Baldachin gelagert nackte Frau. Nach vorn zu breiter Wassersturz. Rechts auf Konsole stehende Frau mit fliegendem Gewand und vollem Blumenkorb auf dem Haupt. Wenige Ranken und sparsames Ornament am Sockel und in der unteren Mitte. Gießkanne und Rechen, ganz unten Mitte.

Vorzeichnung in Graphitstift, sehr abweichend von der Ausführung in Feder. Mit Rötel getuscht h. 0,220; br. 0,152.

Gestochen von Huquier, Nouveau Livre, No 9. Pop. 374.
Glaser, Tafel 4.

165 a **Rückseite: Zwei Dekorationsstudien.** Die eine in Feder, mit einer Frau, die auf einer Volute sitzend ein Füllhorn hält. Die andere in Rötel, wie ein Teil eines Prunkbettes seitlich gesehen.

166. **Wandstück,** Mappe 3141, Hdz. 2469/7, Rückseite.

Nur linksseitig ausgeführt. Sehr reicher Entwurf, räumlich ausschattiert mit starken Lichtkontrasten. Halbarchitektonischer Baldachin, von dünnen Hermen getragen, nach hinten ausgebuchtet. Medaillon, Guirlanden, Lilien an den Ecken begleiten. Auf Sockel darunter Standfigur. Stufen, Balustrade wiederholen in geschweiften Brechungen das Motiv der Ausbuchtung.

Federzeichnung mit Rötel getuscht,

Gestochen von Huquier, Nouveau Livre, No 9. Pop. 374.

167. **Wandstück, Jupiter,** Mappe 3141, Hdz. 2469/104.

Zweiseitig abweichende Ausführung. Lockerer Ornamentrahmen mit Zweigen, Früchten und Enblemen. Jupiter in Wolken thronend auf einem Adler mit Blitzzack in der Hand. Unter ihm in den Wolken ein Globus.

Spitze Pinselzeichnung in chinesischer Tinte und dunklem Sepiaton, mit Bister getuscht h. 0,215; br. 0,166.

Gestochen von Huquier, Nouveau Livre, No 11. Pop. 376.

168. **Wandstück,** Diana-Variante. Mappe 3141, Hdz. 2469/70.

Im wesentlichen linksseitig ausgeführt. Von der abweichenden rechten Hälfte nur mittlere und untere Partien begonnen, andere nur in Vorzeichnung (Graphitstift) schwach erkennbar, erhalten. Fester Ornamentrahmen mit schmalen Ranken. Netzwerk, links gelagerter Hund. Mitte beherrscht von Medaillon mit schreitender Diana, die den Bogen in der Hand hält. Der Hirschkopf ist ganz oben in die Mitte gerückt.

Federzeichnung, mit Rötel teils getuscht, teils verbessernd überzeichnet. Rechts Spuren von Graphitstift h. 0,218; br. 0,165.

Papier mit starken Flecken.

Berlin, Staatliche Kunstbibliothek

169. **Wandstück**, Mappe 3141, Hdz. 2469/22.

Rechtsseitig ausgeführt. Mittelachse durchgehend: Medaillon, schmaler Teppich, Urne, Sockel mit Reliefszene, von oben nach unten. Im Medaillon sitzende Göttin mit Schild und Speer. Dünn gegliederter Ornamentrahmen mit Herme, Pfau, Äffchen, Palme. Zartes Laubwerk.

Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,219; br. 0,162

Rechte untere Ecke beschädigt.

170. **Wandstück**, Mappe 3142, Hdz. 2469/2.

Im wesentlichen bis auf das Mittelstück nur rechtsseitig ausgeführt. Mitte: hohes Lager von zwei Genien gestützt. Ausgestreckt darauf in Schlafpose nackte männliche Figur. Das Bett wieder überbaut von einem Gestell, überwuchert von Moos und schilfartigen Pflanzen. Inmitten ein nackter Satyr, der auf den Schlafenden ein dickbauchiges Gefäß entleert. Rechts dünne gewundene Herme, Guirlanden, Tücher.

Federzeichnung mit Rötel getuscht,
Spuren der abweichenden Vorzeichnung mit Graphitstift
h. 0,221; br. 0,151

Glaser, Tafel 8.

171. **Wandstück**, Mappe 3142, Hdz. 2469/62.

Bis auf das Mittelstück nur rechtsseitig ausgeführt. Auf geschweiftem Sockel ein Thron, von offener Tonne (kassettiert) überwölbt, die halb auf einem Quader-Portal, halb auf einer dünnen Herme (rechts) ruht. Darunter sitzende Gottheit (weiblich) mit Krone, die auf ruhende Löwen ihre Füße setzt. Rechts hinter dem Thron gelagert ein Ochse mit breiten Hörnern. Rechts am Rande Laubwerk und kräftige Volute.

Federzeichnung, matt mit Rötel getuscht, h. 0,220; br. 0,145

Papier mit dunkelbraunen Flecken übersät.

172. **Wandstück**, Mappe 3142, Hdz. 2469/23.

Im wesentlichen nur rechtsseitig ausgeführt. Auf einem niedrigen Sockel nackte männliche Standfigur in Krone und Mantel mit szepterartigem (Schwert ?) Machtsymbol. Darüber eine muschelartig nach hinten ausgewölbte und gekerbte Lünette. Rechts auf Stufen italienische Komödiantenfigur mit Tamburin. Hockendes Äffchen. Musikinstrumente. Links oben alte Ziffer: 6.

Federzeichnung, matt mit Rötel getuscht. Schwache Vorzeichnung in Graphitstift sehr abweichend. h. 0,222; br. 0,160.

Glaser, Tafel 5.

172 a. **Rückseite, Merkur in Wolken**, mit Schlangenstab und Flügelhelm im Abwärtsschreiten, nach oben gewendet (Drehung) und den Arm erhoben. Rechts vor ihm eine Anzahl flüchtig gezeichneter Halbfiguren in Wolken sitzend.

Federzeichnung.

ferner: **eine heroisch gekleidete Figur** (oben rechts), mit barockem Federhelm in lebhafter Bewegung, ein Schwert ziehend. Nur schwach erkennbar.

Graphitstiftzeichnung.

173. **Wandstück mit Mars**, Mappe 3142, Hdz. 2469/18.

Fast ganzseitig ausgeführt, nur mit fehlender Rahmenpartie links oben. Mitte: vorstürmender Krieger, römisch gekleidet, mit Rundschild und Schwert. Um ihn zahlreiche Embleme, u. a. Fahnen, Schwerter, Trompeten, stürzende Kronen, Altäre, Hermen. Unten am Rande liegend Kanonenrohre. Der Rahmen in fester burgartiger Architektur mit Zinnen. Im oberen Bogen ein Fallgitter. Am linken oberen Rande alte Ziffer : 3.

Federzeichnung mit Rötel getuscht,
Spuren von Graphitstift h. 0,219; br. 0,162.

Glaser, Tafel 7.

173 a. **Rückseite; Studie für ein Gesimsstück.**
Halbseitig quer: geflügelter Genius mit Blütenzweig, gelagert in nischenartiger Architektur mit Volute.
Flüchtige Federskizze.

174. **Wandstück,** Mappe 3142, Hdz. 2469/27.
Nur rechtsseitig ausgeführt. In der Mittelachse auf rundem Altarsockel sitzend ein geflügelter Amor mit Köcher und Bogen. Ornamentrahmen von Laubwerk, Herme, Bogen, Köcher, Pfeilen. Nische mit schnäbelnden Tauben.
Federzeichnung mit Rötel getuscht,
Spuren von Graphitstift h. 0,220; br. 0,153

174 a. **Rückseite, Entwurf zu einem Pokal.** Hoher reichgegliederter Fuß. (h. 0,079).

175. **Wandstück,** Mappe 3142, Hdz. 2469/36.
Nur rechtsseitig ausgeführt. In der Mittelachse thronende weibliche Figur. Neben ihr ein Pfau mit ausgebreitetem Rade. Tiefer unten ein Altarsockel, von dem Rauch aufsteigt. Andeutungen der Vorzeichnung auf ein großes Oval in der Komposition. Links oben alte Ziffer: 17.
Federzeichnung mit Rötel getuscht,
Stark abweichende Vorzeichnung in Graphitstift. h. 0,220; br. 0,157

175 a. **Rückseite, Studie für ein Gesimsstück.**
Halbseitig quer, Gegenstück zu No 173 a. Geflügelter Genius gelagert in längs gestreckter architektonischer Nische mit Volute.
Flüchtige Federskizze.

176. **Wandstück, Pluto,** Mappe 3142, Hdz. 2469/26.
Im wesentlichen nur rechts ausgeführt. Mitte auf Thron sitzend nackte männliche Figur mit Krone und Zweizack, sinnend aufgestützt. Ihr zu Füßen ein Hund mit drei drachenartigen Köpfen. Rechts im Hintergrunde ein langes dünnes Gespenst aufrecht und ein aufs Rad geflochtener nackter Mann. Im Ornamentrahmen neben Laubwerk eiserne Kette, Stachelbänder, Sense, Stundenglas, eine Spinne im Netz und Fledermäuse. Links oben Ziffer: 8.
Federzeichnung mit Rötel getuscht,
Vorzeichnung in Graphitstift schwach sichtbar. h. 0,221; br. 0,155

177. **Wandstück, Merkur,** Mappe 3142, Hdz. 2469/24.
Nur rechtsseitig ausgeführt. In der Mittelachse beherrschend ein fliegender Merkur mit Flügelschuhen, Helm und Schlangenstab. Wehender Mantel. Er steht auf einer Wolke. Rechts etwas verloren im Ornamentrahmen eine stehende Kuh (Andeutung auf Io?). Pappeln mit Ornamentfüßen. Sinnbilder nicht eindeutig. Links oben Ziffer: 7.
Federzeichnung mit Rötel getuscht,
Vorzeichnung in Graphitstift schwach sichtbar. h. 0,222; br. 0,156

178. **Wandstück, Pluto,** veränderte Fassung. Mappe 3142, Hdz. 2469/72.
Mittelstück ganz ausgeführt, Umrahmung nur rechtsseitig. Unter einem Baldachin, von gespenstischen, umwickelten Toten-Karyatiden getragen, Pluto mit Dreizack, auf Stufen gelagert vor einem Altar mit Urne, das Haupt aufgestützt. Ihm zu Füßen unterhalb des geschweiften Sockels der dreiköpfige Höllenhund an Kette. Felsgestein als Rahmen. Im Hintergrunde rechts schattenhaft ein Gespenst und eine Mumie im Sarg. Folterwerkzeug (Rad), Ketten, Spinnweb, Fledermäuse. Links oben in der Ecke alte Ziffer: 16
Federzeichnung mit Rötel getuscht,
Vorzeichnung in Graphitstift h. 0,220; br. 0,162.

179. Wandstück, Mappe 3142, Hdz. 2469/19.

Bis auf das Mittelstück nur rechtsseitig ausgeführt. Mitte unter aufgespanntem Teppich-Baldachin eine vorwärtsstürmende weibliche Figur mit flatternden Gewändern, in jeder Hand eine Fackel. Ihr zu Füßen aufgeschichtet eine Anzahl Korngarben. Rechts außerhalb der Ornamentleiste gelagert halbnackte weibliche Figur neben ausgeschüttetem Kübel. Hinter ihr eine Kugelweide. Links oben alte Ziffer: 1.

Federzeichnung mit Rötel getuscht,
Vorzeichnung Graphitstift h. 0,219; br. 0,158.

180. Wandstück, Bacchus. Mappe 3142, Hdz. 2469/21.

Bis auf Mittelstück vorwiegend rechtsseitig ausgeführt. Umrankte Laubengitter auf schmalen Hermen ruhend umgeben den Sockel in der Mitte, der den Thronsitz trägt. Auf ihm Bacchus, halbnackt, mit Laub bekränzt, Zepter mit Pinienzapfen in der Hand. Unterhalb des Thrones drohend gelagert zwei Panther. Andeutung eines Kellergewölbes mit Fässern und in die Tiefe führenden Stufen unterhalb des Sitzes. Rechts zwei trunkene Satyrn, der eine dem anderen einen Krug Wein in den Hals gießend. Links oben alte Ziffer: 4.

Federzeichnung mit Rötel getuscht,
Vorzeichnung in Graphitstift, zum Teil die linke Hälfte ergänzend.
h. 0,218; br. 0,160

180 a. Rückseite, zwei Modefiguren.

Halbseitig quer: elegante, reich gekleidete Kavaliere. Der eine in Hut, Mantel und Degen, der andere barhäuptig mit langer Perücke und Stock, den Hut in der Hand. Üppige Tressen an den Röcken.

Zeichnung in Graphitstift, mit der Feder ausgeführt.

181. Wandstück, Amor, Mappe 3142, Hdz. 2469/20.

Neue Fassung, nur rechtsseitig ausgeführ. In sehr reichem Ornamentrahmen zwischen Phantasiearchitektur auf Stufen ein runder Altarsockel fast in der Mitte. An ihn gelehnt steht Amor mit Bogen und Köcher. Rechts neben ihm ein Schwan. Brennende Fackel, schnäbelnde Tauben. Links oben alte Ziffer: 11.

Federzeichnung mit Rötel getuscht,
Spuren von Graphitstift h. 0,222; br. 0,158.

182. Entwurf zu einem Wandstück, Mappe 3142, Hdz. 2469/52.

Bis auf die Figur eines schmiedenden Mannes nur andeutend in Blei ausgeführt. Erkennbar eine offene Nische mit Bögen, von Hermen getragen. Einige kriegerische Sinnbilder, barocker Römerhelm, Lanzen. Vulkan? Außer der Mitte nicht viel erkennbar. Ornamentrahmen kaum angedeutet. Deutlicher nur der vor einem Amboß stehende halbnackte hammerschwingende Mann, Mitte.

Graphitstiftzeichnung, Figur und Amboß in Feder, mit Rötel matt getuscht h. 0,222; br. 0,160.

182 a. Rückseite, Figurengruppe, verblaßte Studie.

Drei Männer, einer als halbe Rückenfigur knieend, mit verehrungsvoller Haltung ein Gefäß darreichend. Andeutung eines Sockels mit der unteren Partie eines Götterbildes. Rechts zwei männliche Figuren mit Phantasiehüten, unklar im Zusammenhang. Dazwischen geschrieben Maßbezeichnungen in pieds und pouces.

Bleistiftzeichnung.

Berlin, Staatliche Kunstbibliothek

183. **Teilstück eines Dekorationsentwurfs.** Mappe 3143, Hdz. 2469/121.
Diagonal von links oben nach rechts unten abfallend in geschweiften Formen: Guirlanden, Palme, Fahnen, Waffen, Kanonen. Darüber in einem Stück freien Himmels Amoretten mit Sinnbildern.

Zeichnung in Feder und Graphitstift, mit Rötel getuscht, h. 0,159; br. 0,105

183 a. **Rückseite, Konsolen-Entwurf,**
Perspektivisch konstruiert, Rötelzeichnung. Darüber der Rest eines Schriftsatzes in Tinte von Gillots Hand:

Contraires je n'en ay pris que huit (?)
Je ne m'étois apperçu que dans leur composition
Il y suive. (Dazwischen geschrieben: ?)
Considérablement mes maudois Estropiez sans doute.
Je suis occupé à retablir la ? quelles mont faitte.
Stellenweise unleserlich.

184. **Teilstück einer Füllung,** Mappe 3143, Hdz 2469/108.
Nur rechtsseitig ausgeführt. Mitte rundes Medaillon mit einer Figur, die eine Lanze hält.

Zeichnung in Graphitstift und Feder, mit Rötel getuscht, h. 0,092; br. 0,098

184 a. **Rückseite, Studie einer Baumgruppe** mit Kugelweide.
Federzeichnung.

185. **Dekorations-Skizze,** Mappe 3143, Hdz. 2469/13.
In der Mitte eine Küche mit Geschirr und Töpfen auf Wandbörd ringsum. Ein Äffchen an einem großen Mörser beschäftigt. Darunter, auf Stufen, zwei weitere Äffchen, die eine Kanone abschießen. In den Rahmen von Netzen und Ornament sind eine Anzahl Klistierspritzen verflochten. Mitten unter der Küche ein Nachtstuhl mit Topf.

Flüchtige dünne Federzeichnung, matt mit Rötel getuscht, h. 0,200; br. 0,149

186. **Entwurf für drei Friese,** Mappe 3143, Hdz. 2469/80.
In drei senkrechten Streifen nebeneinander. Die beiden äußeren senkrecht, das mittlere als Querstück gedacht. Links Musikinstrumente, rechts Figur in einer Strickschaukel, weitere Figur ein überfließendes Wasserbecken haltend.

Federzeichnung mit Bister getuscht, h. 0,199; br. 0,147

187. **Teilstück einer Wanddekoration,** Mappe 3143, Hdz. 2469/60.
Zwei Bögen mit einem Durchblick in eine Gartenlandschaft mit Zaun. Im Rahmen zwischen dem Ornament verschiedene Tiere. Ein ruhender Ochse, ein Pfau mit geschlossenem Rade, ein Flamingo, ein Affe und allerlei Vögel. Rechts durch leere getuschte Fläche und geometrisch geschlossenen Rahmen der Wandzusammenhang angedeutet. Mit Ergänzung der fehlenden linken Hälfte (Spiegelung) käme ein breites dreiteiliges Querstück zustande.

Zeichnung in Blei und Feder, mit Rötel teils getuscht, teils korrigierend überzeichnet. h. 0,184; br. 0,150.

187 a. **Rückseite, Zwei Entwürfe für Türstücke,**
eines ausdrücklich durch Beischrift bezeichnet als Portière. Fahnen und Wappen mit Krone und Ordenskette im Ornamentrahmen.

Federzeichnung mit Bister getuscht,

188. **Skizze für Wandteile,** Mappe 3143, Hdz. 2469/10.
Dreiteilig in senkrechten Streifen, friesartig. Mitte oben Hirschkopf. Darunter schmale Statuette unter Lambrequin.

Federzeichnung mit Korrekturen in blasser Tinte und mit Bister getuscht h. 0,220; br. 0,162.

188 a. **Rückseite, Ornament-Studie mit Figuren.**
Auf reichem Sockel hockend chinesische Gottheit. Auf einem Seile schaukelnd ein italienischer Komödiant (Mezzetin?). Ein Äffchen mit Geige auf einer Ranke sitzend. Eine weitere Figur an einem Seile kletternd.
Federzeichnung, mit Ergänzungen in hellgrauer Tinte und mit Bister getuscht.

189. **Deckenstück,** Mappe 3143, Hdz. 2469/87.
Ausschnitt mit Merkur, Sinnbildern und Tieren (Hund, Hase).
Mit der Feder spitz gezeichnet und mit Rötel getuscht. Reste von Graphitstift h. 0,188; br. 0,175.

190. **Vier schmale Friese,** Mappe 3143, Hdz. 2469/75.
Wagerecht, mit kleinen Figuren, aufgespannten Schirmen, gerafften Tüchern. Flüchtig und schräg.
Federzeichnung mit Bister getuscht, h. 0,150; br. 0,198

190 a. **Rückseite,** Flüchtige Teilskizze: Dekorationsstück; Voluten, Netzwerk, Guirlanden.
Federzeichnung.

191. **Kleines Wandstück,** Mappe 3143, Hdz. 2469/119.
Im wesentlichen nur rechtsseitig ausgeführt. Ornamentrahmen mit Fahnen und kriegerischen Sinnbildern.
Vorzeichnung Graphitstift, dann Feder mit Rötel getuscht, h. 0,145; br. 0,093

192. **Kleines Wandstück,** Mappe 3143, Hdz. 2469/120.
Nur rechtsseitig ausgeführt. Mitte zwei Figuren mit Fahnen und kriegerischen Sinnbildern, die eine Göttin mit Römerhelm und Lanze. Gegenstück zu No 191.
Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,143; br. 0,081

193. **Kleines Dekorationsstück,** Mappe 3143, Hdz. 2469/117.
Bis auf den Mittelteil nur rechtsseitig ausgeführt. Mitte ovales Medaillon.
Vorzeichnung in Graphitstift, dann Feder mit Rötel getuscht h. 0,085; br. 0,135

194. **Kleines Dekorationsstück,** Mappe 3143, Hdz. 2469/118.
Ganzseitig ausgeführt. Im wesentlichen Gegenstück zu No 193. Medaillon rund.
Federzeichnung mit Rötel getuscht, h. 0,089; br. 0,144

195. **Zwei Friese,** Mappe 3143, Hdz. 2469/96.
Hochformat, auf einem Blatt. Vorwiegend ornamental mit stark geschweiften, bauchigen Formen. Auf dem linken Stück Figur, halb liegend, unter Lambrequin.
Rötelzeichnung h. 0,206; br. 0,157
Alte Beschriftung in blasser Tinte, unleserlich.

196. **Dekorationsstück,** Mappe 3143, Hdz. 2469/58.
Dreigeteilt. Linkes Drittel unausgeführt. Bögen aus Laubzweigen. Mitte Medaillon. Im linken Drittel allein freischwebend in bewegter Form ein Schwan.
Federzeichnung mit Rötel getuscht, Verbesserungen in Graphitstift h. 0,107; br. 0,162

197. **Dekorativer Entwurf,** Mappe 3143, Hdz. 2469/17.
Reich geschweifter Sockel mit gerollten Blattranken, Medaillon und Büste. Zwei dünne Karyatiden tragen einen weiteren Aufbau.
Federzeichnung mit Bister getuscht, h. 0,220; br. 0,164
Papier mit gelbbraunen Flecken übersät.
Rückseite: 25 Studienköpfe zur Beobachtung mimischen Ausdrucks siehe No 86.

198. **Dekorationsstück,** Mappe 3143, Hdz. 2469/57.
Mit Figuren der italienischen Komödie und sparsamen Ranken. Mitte ovales Medaillon mit sitzender männlicher Figur. Seitwärts auf dem Sockel rechts und links zwei italienische Komödianten ruhend.
Federzeichnung, mit Bister getuscht; die beiden Komödianten mit hellgrauer Tinte nachgetragen h. 0,192; br. 0,144.

198 a. **Rückseite,** Dekorationsskizzen.
Zierliche Phantasie-Architekturen mit Karyatiden, Vasen, Guirlanden.
Federzeichnung, teils matt mit Rötel getuscht.

199. **Dekorationsstück,** Mappe 3143, Hdz. 2469/103.
Rechte Seite. Zwischen Laubwerk und Ornament mehrere Figuren stehend und halb liegend. Die größte vorn auf Stufen mit Hund an der Leine. Fliegender Putto mit Blumenkorb.
Zeichnung in Graphitstift und Feder mit Rötel getuscht, h. 0,160; br. 0,105

200. **Vier Friese,** Mappe 3143, Hdz. 2469/12.
Quer, auf einem Blatt. Zierlicher flüchtiger Entwurf mit kleinen Figuren im Ornament, entsprechend No 186 und No 190.
Federzeichnung, mit Bister getuscht h. 0,150; br. 0,195

201. **Dekorationsentwurf,** Mappe 3143, Hdz. 2469/54.
Ganzseitig, aber in zwei durchaus verschiedenen Hälften. Dünne Säulchen, Figuren, Baldachin mit Vasen, Lambrequin. Sehr wirr und improvisatorisch.
Federzeichnung, mit gelb getuscht. h. 0,197; br. 0,151
Papier sehr verschmutzt.

201a **Rückseite.**
Beschlagwerk für Flinten. Entwürfe für Ornamentarbeiten in Metall. Variierte Einzelmotive, rein ornamental, 9 Stück auf einem Blatt. Oben am Rande rechts ein Muster aus kleinen Diamantquadern.
Federzeichnungen, mit Spuren von Rötel.
Das Muster oben rechts in Rötel.

202. **Kleine Füllung,** Mappe 3143, Hdz. 2469/81.
Dreiteilig; zwei musizierende Äffchen rechts und links, Mitte auf Sockel eine Göttin mit Helm, Rundschild und Lanze.
Federzeichnung, mit chinesischer Tinte getuscht. h. 0,096; br. 0,174

203. **Oberer Teil einer Wandfüllung,** Mappe 3143, Hdz. 2469/67.
Nach oben bogenartig abgerundet. Füllhörner, Vasen, Flügel, Kronen.
Federzeichnung, mit chinesischer Tinte getuscht. h. 0,110; br. 0,207

204. **Entwurf einer Wandfüllung,** Mappe 3143, Hdz. 2469/8.
Ganzseitig mit zwei völlig verschiedenen Hälften. Mittelachse Göttin mit Helm und Lanze. Auf den gerollten Blattranken Figuren mit Trommeln, Fahnen. Links ein Legionszeichen mit zwei musizierenden Puttos.
Federzeichnung, mit chinesischer Tinte getuscht. Spuren von Rötel. h. 0,220; br. 0,162

204a Rückseite, Dekorationsskizze.
Über geschweiftem Sockel links zwei gekreuzte orientalische Sonnenschirme. Auf einer Ranke zwei Figuren mit Lanze. Oben rechts auf einem Seil eine Figur, sich schaukelnd.
Federzeichnung, mit Rötel ergänzt und mit Rötel und Bister getuscht.

205. Teil einer Wandfüllung, rechte Hälfte. Mappe 3143, Hdz. 2469/105.
Mit Netzen und Zweigen. Rechts am Rande ein Stück ornamentierten Rahmens.
Federzeichnung, mit Rötel getuscht. Links Spuren von Graphitstift. h. 0,219; br. 0,142

206. Zwei Entwürfe für Wandfüllungen, Mappe 3143, Hdz. 2469/55.
Schmales Hochformat, auf einem Blatt.
Federzeichnung, mit Bister getuscht. h. 0,198; br. 0,148
Papier bräunlich gefleckt, untere Ecke rechts beschädigt.

207. Deckenstück, Mappe 3144, Hdz. 2469/82.
Zweiteiliger Entwurf, diagonal aufgeteilt.
Federzeichnung, Spuren von Graphitstift. h. 0,160; br. 0,160

208. Deckenstück, Mappe 3144, Hdz. 2469/83.
Zweiteiliger Entwurf, fragmentarisch ausgeführt, diagonal getrennt.
Federzeichnung, Spuren von Graphitstift. h. 0,164; br. 0,160

209. Eckstück eines Deckenentwurfs, Mappe 3144, Hdz. 2469/95.
Rechtwinklig aufgeteilt, wie ein breiter Rahmen. Linke obere Hälfte bleibt als quadratisches Feld leer.
Federzeichnung, Spuren von Graphitstift. h. 0,168; br. 0,165

210. Flüchtige Skizze für ein Deckenstück, Mappe 3144, Hdz. 2469/90.
Federzeichnung h. 0,167; br. 0,168

211. Deckenstück, Mappe 3144, Hdz. 2469/73.
Zweiteiliger Entwurf, wagerecht durchgeteilt.
Federzeichnung h. 0,165; br. 0,173

212. Deckenstück, Mappe 3144, Hdz. 2469/100.
Federzeichnung. h. 0,083; br. 0,158

213. Deckenstück, Mappe 3144, Hdz. 2469/101.
Federzeichnung. h. 0,079; br. 0,158

214. Deckenstück, Mappe 3144, Hdz. 2469/116.
Zweiteiliger Entwurf, diagonal aufgeteilt. Sehr fragmentarisch.
Federzeichnung, Spuren von Graphitstift. h. 0,159; br. 0,162

215. Deckenstück, Mappe 3144, Hdz. 2469/84.
Zweiteiliger Entwurf, wagerecht aufgeteilt, links oben fragmentarisch.
Federzeichnung, Spuren von Graphitstift. h. 0,166; br. 0,165

216. Deckenstück, Mappe 3144, Hd. 2469/56.
Ganzteilig. Mitte Medaillon, diagonal vierfach ausstrahlend.
Federzeichnung h. 0,163; br. 0,165

Berlin, Staatliche Kunstbibliothek

217. **Deckenstück,** Mappe 3144, Hdz. 2469/71.
Dreiteiliger Entwurf. Unten Querstück, links fragmentarisch; obere Hälfte zwei kleinere quadratische Teile.
Federzeichnung. Untere rechte Hälfte Einzeichnungen mit Rötel. h. 0,167; br. 0,163

218. **Schmales Deckenstück,** Mappe 3144, Hdz. 2469/114.
Zweiteilig, mit verschiedenen Hälften, nur kompositorisch (Medaillon, durchlaufende Mittelachse) verwandt.
Federzeichnung. h. 0,222; br. 0,082

219. **Schmales Deckenstück,** Mappe 3144, Hdz. 2469/115.
Zweiteilig, sehr verschieden variiert.
Federzeichnung. h. 0,222; br. 0,082
Mit No 218 ursprünglich zusammen, dann auseinandergeschnitten.

220. **Kleines Deckenstück,** Mappe 3144, Hdz. 2469/110.
Federzeichnung. h. 0,111; br. 0,080

221. **Kleines Deckenstück,** Mappe 3144, Hdz. 2469/112.
Federzeichnung. h. 0,108; br. 0,081

222. **Kleiner Ornament-Entwurf,** Mappe 3144, Hdz. 2469/111.
Federzeichnung. h. 0,046; br. 0,069

223. **Deckenentwurf,** Mappe 3144, Hdz. 2469/94.
Ganzteilig, vom mittleren Kreisrund diagonal ausstrahlend, zum Teil fragmentarisch.
Federzeichnung, Spuren von Graphitstift. h. 0,167; br. 0,165

224. **Studienblatt,** Mappe 3145, Hdz. 2469/16.
Obere Hälfte: zwei Entwürfe für ein Prachtbett mit Baldachin und fächelnden Figuren. Untere Hälfte: fünf modische Figuren. Davon zwei Rückenfiguren. Hauptgruppe ein Kavalier mit Dame (Fontange) und einem Pagen. Alle tragen das Kostüm vom Beginn des 18. Jahrhunderts. Die Herren in langer Perücke.
Federzeichnung, mit Bister getuscht. h. 0,219; br. 0,160

224a **Rückseite, Landschaftskomposition.**
Dekorativ schraffiert. Unter einer Baumgruppe zwei Staffagefiguren (mit Lanzen?). Weiter hinten Flußtal mit Anhöhe und Burg.
Federzeichnung in breiten gleichmäßigen Strichen. Schwach durchscheinend eine Figurine in Rötel.

225. **Studienblatt mit vier Sinnbildern,** Mappe 3145, Hd. 2469/59.
Alle vier in einem Oval von zwei zusammengebundenen Lorbeerkränzen. 1. (links oben) Sinnbilder des Handels, Merkurstab u. a. 2. (rechts oben) musische Sinnbilder, Trompete, Oboe, Tamburin. 3. (links unten) kriegerische Sinnbilder, Bogen, Köcher mit Pfeilen, römischer Helm mit Federn. 4. (rechts unten) Sinnbilder des Ackerbaues, Dreschflegel, Sense, Krug.
Rötelzeichnung. h. 0,178; br. 0,140

226. **Studienblatt,** Mappe 3145, Hdz. 2469/65.
Dekorative Architekturteile, Kartuschen, in mehrfachen Abwandlungen. Auf breitem reichem Sockel zwei geflügelten Genien, Krone und Wappen beschützend. Rechts oben ein grinsender Schauspielerkopf mit Federbarett.
Federzeichnung, mit Bister getuscht. h. 0,223; br. 0,165
Rückseite: 18 Schauspielerköpfe, siehe No 87.

Berlin, Staatliche Kunstbibliothek

227. **Entwurf für ein Deckenstück,** Mappe 3145, Hdz. 2469/53.
Illusionistisch verkürzt. Kartuschenstück, mit Volute, von Guirlanden umkränzt. Dahinter Palmen, Bäume und eine prunkvolle nach hinten ausgebuchtete Architektur, antikisierend. Auf der Volute Puttos mit Helm spielend. Über der Kartusche nach hinten gelehnt ein nackter Jüngling, der ein Sinnbild hält. Gegen den oberen Rand zu, abgetrennt, ein Stück Architektur, stark verkürzt gesehen.
Federzeichnung, mit Rötel (vordere Partien) und chinesischer Tinte (hintere Partien) getuscht. Das obere Architekturstück in Feder mit mit Bister getuscht. h. 0,184; br. 0,150

228. **Entwurf für ein Deckenstück,** Mappe 3145, Hdz. 2469/34.
Architekturstück in starker Untensicht, mit kräftigen Schatten, gesehen. Darauf ein Faun, mit Hilfe eines langen Stockes angelehnt, die Panflöte haltend. Hinten ein Stück Balustrade, zurückliegend, mit flüchtig skizzierten Figuren. Darüber hereinschauende Bäume eines Parks. Gegenstück zu No 227.
Federzeichnung, mit gelb (hintere Partien) und chinesischer Tinte getuscht. h. 0,200; br. 0,151

229. **Studienblatt,** Mappe 3145, Hdz. 2469/91.
Drei Entwürfe für eine allegorische Wappenrahmung auf reichem Sockel.
Federzeichnung, mit Bister getuscht. h. 0,221; br. 0,162

229a **Rückseite,** Zwei Köpfe, deren einer mit Barett, und zwei weibliche Büsten mit auf der Brust drapiertem Gewand.
Rötelzeichnungen, in breiten Strichen und großformig.

230. **Vignette,** Mappe 3145, Hdz. 2469/42.
Kriegerische Sinnbilder. Schwert und Stachelkolben gekreuzt, darüber Rundschild mit Medusenhaupt.
Federzeichnung, mit Bister getuscht. Spuren von Graphitstift. h. 0,068; br. 0,108

231. **Vignette,** Mappe 3145, Hdz. 2469/43.
Auf symmetrisch oval gebogenen Zweigen ein Adler. Zwei kleine Vögel rechts und links.
Federzeichnung, mit Bister getuscht. Spuren von Graphitstift. h. 0,038; br. 0,098

232. **Vignette,** Mappe 3145, Hdz. 2469/44.
Zwei schnäbelnde Tauben, auf symmetrisch gebogenen Zweigen.
Federzeichnung, mit Bister getuscht. Vorzeichnung in Graphitstift. h. 0,040; br. 0,098

233. **Vignette,** Mappe 3145, Hdz. 2469/45.
Ein Hahn auf symmetrisch gebogenen Zweigen.
Federzeichnung, mit Bister getuscht. Vorzeichnung in Graphitstift. h. 0,039; br. 0,102

234. **Dekorativer Fries,** Mappe 3145, Hdz. 2469/66.
Mitte Ornamentrahmen mit Volute und Medaillon, das die Büste eines behelmten Mannes zeigt. Rechts und links musizierende Äffchen.
Federzeichnung, mit Rötel getuscht h. 0,110; br. 0,207

235. **Entwurf für eine Friesfüllung,** Mappe 3145, Hdz. 2469/85.
Fruchtstück mit Körben und Affen.
Federzeichnung, schwach mit Rötel getuscht. h. 0,110; br. 0,197

Berlin, Staatliche Kunstbibliothek

236. **Entwurf für eine Friesfüllung,** Mappe 3145, Hdz. 2469/88.
Felsgipfel mit Tanne (links). Früchte, ornamentierte Vase und kastenartiges Gefäß mit Hohlkehle. Dazu zwei Affen, deren einer ein sonnenartig ausstrahlendes Gebilde mit Tierkopf in der Mitte hält.
Federzeichnung, mit Rötel getuscht. h. 0,110; br. 0,196

237. **Entwurf für eine Friesfüllung,** Mappe 3145, Hdz. 2469/86.
Unter exotischen Bäumen gelagert eine Odaliske mit reichem Kopftuch und Federn geschmückt. Neben ihr Gefäße und Früchte und ein großer Köcher mit Pfeilen.
Federzeichnung, mit Rötel, kräftig getuscht. h. 0,110; br. 0,195

238. **Entwurf für eine Friesfüllung,** Mappe 3145, Hdz. 2469/93.
Nackte Frau mit Diadem und Reiher geschmückt, einen Federfächer haltend, ruht in halbliegender Stellung. Sie stützt sich auf einen Sockel mit Kissen. Rechts ein Bambusstamm, dahinter Stufen mit einem sitzenden Vogel (?).
Federzeichnung, schwach mit Rötel getuscht. h. 0,110; br. 0,198
Obere Ecke rechts beschädigt.

239. **Entwurf für eine Friesfüllung,** Mappe 3145, Hdz. 2469/68.
Exotischer Vogel in einem Stilleben von südlichen Früchten (vorwiegend Melonen), einem orientalischen Teppich und einer gefüllten Fruchtvase.
Federzeichnung, mit Rötel kräftig getuscht. h. 0,110; br. 0,198

240. **Entwurf für eine Friesfüllung,** Mappe 3145, Hdz. 2469/69.
Sitzende Orientalin mit Äffchen. Große Vase mit Teppich, reich gemustert. Links Schildkröte reich gemustert. Früchte, Melonen.
Federzeichnung, mit Rötel kräftig getuscht. h. 0,110; br. 0,198

241. **Vier Entwürfe für Sinnbilder,** Mappe 3145, Hdz. 2469/106.
Kleinformig untereinander. Jedesmal Wappen mit unleserlichem Wahlspruch. Bourbonenlilie, zwei verschlungene L, Szepter, Lorbeerzweige, Spruchbänder.
Graphitstiftzeichnung, stark verblaßt. h. 0,193; br. 0,065
Papier mit kleinen gelben Flecken besät.

242. **Allegorie,** Mappe 3145, Hdz. 2469/107.
Drei Puttos um ein Wappen (Lilie in Strahlenkranz mit drei Kelchen) mit Guirlanden und Büchern. Sinnbilder der Vergänglichkeit: Totenschädel, Schlange mit Stab.
Gegendruck einer Rötelzeichnung. h. 0,085; br. 0,130
Gest. v. Vincent Le Sueur, Enseigne du Chirurgien Delaunay. Pop. 482.

243. **Flüchtige Dekorationsskizze,** Mappe 3145, Hdz. 2469/109.
Deckenstück? Mit fliegenden Puttos, die Merkurstab halten.
Zeichnung in Rötel und Graphitstift. h. 0,080; br. 0,132

244. **Studienblatt** Mappe 3145, Hdz. 2469/9.
Dekorationsentwürfe. Dreiteilig, in der Mitte senkrecht durchgeteilt. Links Figur in Nische mit zierlichem Baldachin, geschmückten Säulchen. Dazu Gartengeräte. Rechts zwei Varianten eines tischartigen Untersatzes.
Federzeichnung, mit Bister getuscht. h. 0,220; br. 0,159

245. **Studienblatt,** Mappe 3145, Hdz. 2469/14.
Drei Architekturstücke in starker Untensicht. Wohl die Gesimspartie einer Deckendekoration.
Federzeichnung, mit Rötel matt getuscht. h. 0,184; br. 0,152
Zwei schwarze Flecken auf dem Papier.

Berlin, Staatliche Kunstbibliothek

246. Studienblatt, Mappe 3145, Hdz. 2469/6.

Drei Varianten einer allegorischen Wappenfassung mit Genien in Wolken. Eine stehende Theaterfigur mit Federhut, erhobenem Arm, halb grüßend.

Federzeichnungen. Die eine Wappenfassung sowie die Figurine mit Bister getuscht. h. 0,163; br. 0,208

Papier übersät mit bräunlichen Flecken.
Rückseite: Himmelfahrt siehe No 45—45 b.

247. Studienblatt, Mappe 3146, Hdz. 2469/63.

Drei Entwürfe für architektonische Zierbauten. Mit Nischen, Figuren, auf schlanken, geraden Füßen. Theaterfigur, Mezzetin, in leichter Neigung nach vorn. Skizze eines Trompeters (Herolds) mit breitem Hut und Fahne. In quadratischen Formen flüchtig angedeutet.

Federzeichnung, mit Rötel getuscht. h. 0,168; br. 0,220

Links bräunliche Flecken. Beide obere Ecken beschädigt.

247a Rückseite, Skizze für einen Innenraum.

Mit nischenartiger Ausbuchtung. Säulen, Karyatiden, Bögen. Vorn kulissenartige Säule mit gerafftem Vorhang. Ferner: zwei kleine flüchtige Skizzen. Eine Staffelei mit aufgeschlagenem, ganzseitig illustriertem Buch. Eine Palette mit monogrammartig zusammengestellten Buchstaben anstatt der verschiedenen Pigmente.

Federzeichnung.

248. Studienblatt, Mappe 3146, Hdz. 2469/40.

Ein architektonischer Zierbau in mehreren Stockwerken. Auf der Spitze Figur unter Baldachin. Auf einer reichen Konsole unter einem Lambrequin Arlecchino und Mezzetin in Tanzpose. Ein Kranz von einzelnen Blüten darüber.

Federzeichnungen, mit Rötel getuscht. h. 0,208; br. 0,160

Beide rechten Ecken beschädigt.
Rechts unten verstümmelte Beschriftung: Tour-.
Rückseite: Italienische Komödianten beim Ankleiden siehe No 85.

249. Skizze für eine Wanddekoration, Mappe 3146, Hdz. 2469/64.

Ornamentierte Pilaster mit Hermen und Masken.

Federzeichnung, mit Bister getuscht. h. 0,162; br. 208
Rötelnachträge

249a Rückseite.

Skizze einer weiblichen Halbfigur, stehend, bis zur Hüfte. Enges Mieder, Rautenmuster, Schleifchen am Halse. Colombine? Angefangene Bruchstücke einzelner Ornamentteile.

Bleistiftzeichnungen.

250. Mehrteiliger Ornamententwurf, Mappe 3146, Hdz. 2469/92.

Ganzseitig, vierteilig. Davon eines der oberen Felder noch einmal in Unterteilung. Bruchstücke für Wand- und Deckenverzierungen.

Federzeichnung, mit Bister getuscht. h. 0,220; br. 0,160
Das rechte obere Feld in Rötel.

251. Skizzenblatt, Mappe 3146, Hdz. 2469/4.

Einzelne Ornamentformen, darunter einige Architekturteile, Bogenrahmen mit ornamentiertem Scheitelstein (Maske) und Puttos.

Federzeichnungen, die Architekturteile mit Bister getuscht. h. 0,194; br. 0,151

Berlin, Staatliche Kunstbibliothek

252. **Skizzenblatt,** Mappe 3146, Hdz. 2469/79.
Innendekorationen. Zwei Nischen mit Figuren. Bruchstücke mit ornamentierten Pilastern.
Stark verblaßte Rötelzeichnung. h. 0,157; br. 0,202

253. **Nischen-Entwurf** mit chinesischer Herme, Mappe 3146, Hdz. 2469/97.
Oberteil der Nische rustiziert, Unterteil zwei breite Volutenrahmen. Rechts seitlich Schilf angedeutet. Teile der Wand borkenartig geschuppt. Brunnen? Untere Hälfte des Blattes **Architekturstudie:** Bögen mit Karyatiden.
Federzeichnung, mit Rötel matt getuscht. h. 0,197; br. 0,149

253a **Rückseite:** Studien einzelner Ornamentteile.
Vorwiegend Graphitstift, einiges in Feder.

254. **Entwurf für eine breite Wandnische,** Mappe 3146, Hdz. 2469/122.
In traveenartiger Dreiteilung. Mit Pilastern (ionisierend) und verkröpftem Gesims. Wohl als Buffet gedacht, zur Aufstellung von Gläsern, Vasen, Tellern. Nur die rechte Seite ausgeführt, die linke schwach in skizzenhaften Umrissen symmetrisch erkennbar.
Vorzeichnung in Graphitstift; rechte Seite in Feder mit Bister getuscht. h. 0,194; br. 0,246
Links eine Anzahl bräunlicher Flecken.

255. **Studienblatt,** Mappe 3146, Hdz. 2469/15.
Ornamentteile, Ranken, Sockel, Figürliches. Eine Frauenbüste links oben mit drapiertem Tuch. Zwei Affenköpfe, zum Teil später überzeichnet, verblaßt. Der eine im Profil nach rechts, der andere fast von vorn.
Federzeichnung, mit Bister getuscht.
Der Affenkopf im Profil: Rötel. Der Affenkopf fast von vorn: schwarze Kreide. Ein dritter Kopf in schwarzer Kreide begonnen. h. 0,220; br. 0,163
Papier stark bräunlich verschmutzt. Alle vier Ecken beschädigt.
Rückseite: mythologische Figurenstudien siehe No 52.

256. **9 Studien zu Baldachinen,** Mappe 3146, Hdz. 2469/5.
In bauchiger Kronenform gewölbt, laubgeschmückt.
Federzeichnung, mit Rötel getuscht. h. 0,164; br. 0,214
Papier stellenweise stark verschmutzt.

256a **Rückseite:** weitere 6 Studien zur gleichen Baldachinform.
Einmal in vollem Zusammenhang der Komposition: der Baldachin auf 6 Hermen ruhend, die wieder von einer runden zu $^3/_4$ geschlossenen Balustrade getragen werden. Auf der Balustrade in Andeutung zwei Figuren, deren eine ein Tamburin schlägt. Mitten in der Nische auf geschweiftem Sockel eine laubgeschmückte Herme.
Federzeichnung, mit Rötel getuscht.

257. **Studie zu einem Altaraufbau,** Mappe 3146, Hdz. 2469/41.
Bauchig geschweifter Sockel auf Stufen, zweigeteilt. Auf der unteren Mensa 7 Leuchter, auf der oberen ein rituelles Gefäß mit hohlem Fuß. Darüber in Wolke schwebender Engel. Rechts und links auf den Stufen je 2 Kandelaber für Kerzen.
Auf einem unteren Streifen abgeteilt: 3 Varianten zu einer Frau mit Kind, siehe No 46.
Federzeichnung. h. 0,219; br. 0,164
Beschriftung rechts unten: Tourn.—
Papier übersät mit bräunlichen Flecken.

257a **Rückseite Studien:** 2 Schauspielerköpfe, mimische Varianten. Ferner: Wolke mit auffahrender weiblicher Figur und 2 kleine religiöse Studien, siehe No 46.

Federzeichnungen, der rechte der beiden Schauspielerköpfe mit chinesischer Tinte getuscht.

258. **Entwurf für ein Prunkbett,** Mappe 3146, Hdz. 2469/3.

Der Betthimmel getragen von Karyatiden. Lilienformen als plastisches Ornament. Die Wände rings mit Tapisserien verkleidet. Vorn Balustrade mit drapiertem Stoff.

Federzeichnung, mit Rötel getuscht. h. 0,178; br. 0,163

259. **18 Vignetten,** Mappe 3147, Hdz. 2469/78.

Je 3 in 6 Reihen untereinander. Mars, Neptune. Eine Reihe von 6 Entwürfen (von oben nach unten) kriegerischer Art, mit Fahnen, Waffen, Rüstungen und Löwen. Eine zweite Reihe von 6 Vignetten mit Zeichen der Schmiede: Ambosse, Blasebälge, Hämmer, Rüstungen, Kyklopen-Kopf einäugig. Eine dritte Reihe mit burgartigem Aufbau, exotischen Bäumen, von Löwen, Rindern oder Hirschen umlagert. Dazu Fahnen und Kronen. Einmal ein Elefantenkopf. Die erste Reihe links beschriftet mit Tinte: Mars. Darunter eine zweite verblichene Schrift: Neptune. Gillots Hand.

Rötelzeichnungen. h. 0,225; br. 0,125

260. **24 Vignetten,** Mappe 3147, Hdz. 2469/48.

Zu je 3 in 8 Reihen untereinander. Erste Reihe, senkrecht, beschriftet in Tinte: Comédie. Zweite Reihe, senkrecht, beschriftet in Tinte: tragédie. Dritte Reihe, senkrecht, beschriftet in Tinte: metamorphose.

Rötelzeichnungen. h. 0,223; br. 0,157

261. **26 Vignetten,** Mappe 3147, Hdz. 2469/46.

In unregelmäßiger Verteilung. Einige Sinnbilder des Handels: Merkurhut und -stab. Weitere Sinnbilder mit Musikinstrumenten. Wieder andere mit Bourbonen-Lilie.

Rötelzeichnungen h. 0,218; br. 0,160

Gestochen von Huquier, Livre d'ornemens, No 1, 6, 7, 9.

262. **24 Vignetten,** Mappe 3147, Hdz. 2469/49.

Zu je 3 in 8 Reihen untereinander. Oben Beschriftung in Tinte und darunter in Blei: Pastorales d'amour. Köcher, Bogen, Pfeile, Fackeln, flammende Herzen, Taubenpaare, Delphinpaar.

Rötelzeichnungen. h. 0,225; br. 0,153

Gestochen von Huquier, Livre d'ornemens No 5, 7, 8.

263. **24 Vignetten,** Mappe 3147, Hdz. 2469/77.

Zu je 3 in 8 Reihen untereinander. Oben Beschriftung in Tinte: foy catholique. Gesetzestafeln, Abendmahlskelch, Kreuz, Dornenkrone, Lanze mit Schwamm.

Rötelzeichnungen. h. 0,222; br. 0,149

Gestochen von Huquier, Livre d'ornemens, No 3 u. 9.

264. **18 Vignetten,** Mappe 3147, Hdz. 2469/50.

Zu je 3 in 6 Reihen untereinander. Sinnbilder des Todes mit Sense und Stundenglas oder mit Krug, von Schlange umwunden. Sinnbilder der Ernte mit Sicheln, Garben, Sonne. Sinnbilder des Wassers mit Triton und Delphinen.

Rötelzeichnungen. h. 0,222; br. 0,163

Gestochen von Huquier, Livre d'ornemens, No 4 u. 6.

Berlin, Staatliche Kunstbibliothek

265. **19 Vignetten,** Mappe 3147, Hdz. 2469/74.
Zu je 3 in 6 Reihen untereinander, eine links überzählig. Beschriftung mit Tinte: Neptune, rechts davon in Graphitstift allein: l'eau. Sinnbilder des Wassers und Neptuns: Delphinpaare, Tritonenpaare, Dreizack, Pferdepaare etc.
Rötelzeichnungen. h. 0,224; br. 0,163
Gestochen von Huquier, Livre d'ornemens, No 2 u. 10.

266. **15 Vignetten,** Mappe 3147, Hdz. 2469/76.
Zu je 3 in 5 Reihen untereinander. Mittlere Reihe, senkrecht, Komödienzeichen mit Panflöte, Masken, Musikinstrumenten. Linke Reihe, senkrecht, wiederkehrend: Keule mit ruhendem Ochsen, siebenköpfigem Drachen, Löwen.
Rötelzeichnungen. h. 0,224; br. 0,160
Gestochen von Huquier, Livre d'ornemens, No 8 u. 11.

267. **19 Vignetten,** Mappe 3147, Hdz. 2469/47.
Unregelmäßig verteilt, u. a. Adler mit Blitzzack, Zepter im Schnabel. Gleicher Adler mit Krone. Geflügelter Ochse mit Adler. Liegende Schlange. Sinnbilder des Handels: Merkurstab und -hut. Ferner Lyra mit Büchern. Altar mit Brandopfer und Schlange.
Rötelzeichnungen. h. 0,223; br. 0,163

Leipzig, C. G. Boerner

Versteigerung Handzeichnungen französischer Meister des XVIII Jahrhunderts aus den Beständen der Eremitage zu Leningrad 4. Mai 1932, No 39.

268. **Dekoratives Wandstück** mit zwei Theaterfiguren auf einer Szene im Vordergrunde.
Federzeichnung in schwarz mit Rötel, leicht getuscht.
h. 0,235; br. 0,155
Sammlungen Beurdeley und Bibliothek Stieglitz.
Ausgestellt: Ausstellung franz. Zeichnungen a. d. Z. Ludwigs XIV. u. d. Régence, Museum Stieglitz, St. Petersburg 1912.
Zurück.

Leningrad, Bibliothek Stieglitz, Eremitage

269. **Entwurf für ein Wandstück.**
Rechts eine halbe Komposition von Arabesken, links das Mittelstück einer Arabeske.
Zeichnung in Rötel und chinesischer Tinte. h. 0,218; br. 0,160
Rückseite Notizen Gillots über Skulpturen.
Ehemals Sammlung Beurdeley; zit. Dacier Kat. 90 bis

London, British Museum, Print-Room

270. **Entwurf für ein Deckenstück,** 1932 — 6 — 13 — 1
In den vier Ecken Äffchen. An den Schmalseiten rechts und links Kaninchen. An den Langseiten oben und unten Sol auf Thron zwischen Hunden. Mitte nur Ornament.
Aquarell mit Deckfarben, leichte Vergoldung Mitte.
h. 0,312; br. 0,427
Erworben aus dem H. L. Florence Fond.
Sammlungen Carré, Beurdeley (Marke Lugt 421)
und Bibliothek Stieglitz.
Durch Versteigerung C. G. Boerner, Leipzig, frz. Hdz. aus d. Bes. d. Eremitage, 4. Mai 1932, No 40, für 125 RM. nach London.

London, British Museum, Print-Room

271. Entwurf für ein Wandstück, 1932 — 3 — 16 — 1.
Grotteske, Mitte stehende Göttin unter Tabernakel, auf dem Pelikan hockt. Links seitlich sitzender Satyr, unten, fast Mitte, liegender Hund.
Aquarell h. 0,213; br. 0,205

London, Sammlung Mr. Louis C. G. Clarke

272. Entwurf für ein Wandstück mit Neptun.
Ausführlicher Entwurf zum Neptun im Livre des Portières, ausgestellt: Exhibition of French Art of the XVIII. cent., London 1914, Kat. No 3; beschrieben:
A decorative design. Neptun is seated in the centre; in front of him are two sea-horses turning three-quarters to the left and right respectively. In his right hand he holds the reins of the horse on the left; in his left is a trident. Below are a figure blowing a shell and two delphins. The composition is surrounded by an elaborate framework.
Sanguine, sight measure, 11 by $6\,^{15}/_{16}$ inches.
Engraved in „Le Livre des Portières", the engraving is repr. Gaz. des Beaux-Arts, 1899, p. 123 Lent by Mr. Louis C. G. Clarke.

Paris, Cabinet des dessins

273. Deckenstudie.
Apoll im Mittelgrund, die neun Musen auf Randkonsolen zwischen diagonal komponierten Tabernakeln, die Musik, Dichtung, Malerei und Wissenschaft symbolisieren. Reiches Ornamentwerk, turnende Äffchen.
Aquarellierte Federzeichnung, h. 0,430; br. 0,375
Guiffrey-Marcel No 4226.

274. Wandstück-Entwurf.
Allegorisches Motiv zwei sitzender Frauen zwischen Lorbeer und Liktorenbündel, straff gerahmt.
Federzeichnung mit Bister und Rötel getuscht und mit Gouache gehöht, h. 0,293; br. 0,195
Sammelmarke Mariette; Guiffrey-Marcel No 4227; gest. v. Caylus in „Les Portières à la Couronne Ducale", Pop. 257.

275. Giebelstück-Entwurf.
Querformat, Allegorie zwei liegender Frauen mit Symbolen.
Federzeichnung mit Bister getuscht, h. 0,102, br. 0,204
Signiert: C. Gillot.
Sammelmarke Mariette.
Guiffrey-Marcel 4228.

276. Wandstück-Entwurf.
In der Mitte Amor mit Fackel und Bogen, umgeben von Ornamentwerk in Ranken.
Aquarellierte Federzeichnung, h. 0,245; br. 0,182
Sammelmarke Mariette.
Guiffrey-Marcel 4229.

277. Wandstück-Entwurf.
Gekröntes Medaillon, getragen von Löwen in Ornamentfassung.
Aquarellierte Federzeichnung, h. 0,280; br. 0,204
Sammelmarke Mariette.
Guiffrey-Marcel 4230.

Paris, Cabinet des Estampes

Sammlung Clairambault No 1212, fol. 266.

278. **Titelblatt-Entwurf** für die Statuten des St. Michael-Ordens.
Ordensband, -Hut und -Stern zwischen sparsamem Ornament. Kleine Figuren deuten die Aufnahme in den Orden an (Ritterschlag). Abb. Pop. Fig. 27.
Rötelzeichnung.
Beschriftet: Dessein du S. Gillot destiné à faire ceux qui devoient entrer dans la nouvelle impression des Statuts. Sa mort en arresta l'exécution.

Paris, Musée des arts décoratifs

279. **Wandstück-Entwurf.** No 8489
Mehrteilig, auf einem Blatt, mit Figuren der italienischen Komödie in akrobatischen Haltungen. Einer von ihnen auf dem Seil schaukelnd. Abb. Pop. Fig. 24.
Tuschzeichnung mit chinesischer Tinte, Spuren von Rötel,
h. 0,265; br. 0,215

280. **Ornamentzeichnung für Flinten,** No 6624.
Rötelzeichnung h. 0,165; br. 0,245
Bezeichnet: C. Gillot; Abb. Pop. Fig. 48.
Gestochen von Gillot Pop. No 219.

281. **Wandstück-Entwurf** (ohne Nummer).
In ovalem Mittelstück eine Versammlung von Göttern. Reiche Fassung mit Rankenornament, Blütenkörben, flatternden Vögeln.
Aquarell h. 0,345; br. 0,245

Paris, Musée André-Jacquemart

282. **Flüchtiger Entwurf zu einer Wanddekoration.** Kat. No 273
Phantasie-Nische um Brunnen mit jungem Paar. Rechts unter Seitenbogen wird Herme bekränzt.
Federzeichnung h. 0,41; br. 0,30.
Sammlung Marquis de Chennevières, Versteigerung Paris 3. — 6. Mai 1898 No 64; für 250 frs. an Mme. Edouard André.

Paris, Sammlung Destailleur

Versteigerung 18. Mai 1896, No 387

283. **Entwurf für ein Wandstück.**
Ausführlich beschrieben: Il est compris en deux colonnades avec chapiteaux de feuillages supportant un fronton surmonté d'une coquille. Dans le bas un cartouche. A droite un panneau peint avec arcs et carquois, suspendus à des guirlandes de feuillages. Au dessus deux lévriers.
Zeichnung in Feder und Rötel, mit chinesischer Tinte gehöht,
h. 0,500; br. 0,295

284. **Bruchstück eines Wandteppich-Entwurfs** mit Jagdzeichen.
Katalog Destailleur, 18. Mai 1896, No 388.
Federzeichnung mit Sepia getuscht, h. 0,270; br. 0,158

285. **Zwei Pfeiler,** reich ornamentiert.
Katalog Destailleur, 18. Mai 1896, No 390, Rückseite.

Paris, Sammlung Destailleur

286. Ornamentzeichnung für Metallbeschlag von Flinten.
Katalog Destailleur, 18. Mai 1896, No 391
Fünf Rötelzeichnungen auf einem Blatt. h. 0,165; br. 0,240
Bezeichnet: Gillot.
Gestochen von Gillot, Pop. No 216.

287. Wandteppich-Entwurf, Gillot zugeschrieben.
Ausführlich beschrieben Kat. Destailleur No 392: Où est représenté le Temps dans une gloire, entouré d'Amours sonnant les heures sur un carillon. Ces personnages sont sous un portique à colonnades, dans un jardin animé d'amoureux, de femmes, d'enfans, d'animaux et d'oiseaux.
Rotstift, die Bordure in schwarzer Kreide, h. 0,420; br. 0,485

Paris, Anonyme Versteigerung, 7. Februar 1898

288. Ornamentzeichnung für Metallbeschlag von Flinten. Kat No 59
Acht Zeichnungen auf einem Blatt.
Rötel h. 0,170; br. 0,240.
Gestochen von Gillot, Pop. Nr. 218.

Paris, Sammlung G. Lebel

289. Apollo.
Probedruck für das Livre des Portières, noch halbfertig, von Gillot durch Zeichnung vervollständigt.
Mit Feder und schwarzer Kreide, h. 0,269; br. 0,177
Gestochen von Gillot, Pop. No 220.

290. Diana.
Probedruck für das Livre des Portières, noch halbfertig, von Gillot durch Zeichnung vervollständigt.
Mit Feder, Rötel und Tusche, h. 0,274; br. 0,175
Gestochen von Gillot, Pop. No 221.

291. Bacchus.
Probedruck für das Livre des Portières, noch halbfertig, von Gillot durch Zeichnung vervollständigt.
Mit schwarzer Kreide h. 0,271; br. 0,173.
Gestochen von Gillot, Pop. No 222.

292. Flora.
Probedruck für das Livre des Portières, noch halbfertig, von Gillot durch Zeichnung vervollständigt.
Mit Feder und Rötel h. 0,274; br. 0,175.
Gestochen von Gillot, Pop. No 223.

293. Neptun.
Probedruck für das Livre des Portières, noch halbfertig, von Gillot durch Zeichnung vervollständigt.
Mit Rötel und Tusche h. 0,273; br. 0,172.
Gestochen von Gillot, Pop. No 224; Pop. Abb. Fig. 54.

294. Thetis.
Probedruck für das Livre des Portières, noch halbfertig, von Gillot durch Zeichnung vervollständigt.
Mit Rötel und Tusche h. 0,270; br. 0,176.
Gestochen von Gillot, Pop. No 225.

Paris, Sammlung Fenaille

295. Studie für einen Wandteppich.
Teilstück mit Medaillons und Lambrequins. Männliche Figur mit Laterne.
Getuschte Federzeichnung, h. 0,500; br. 0,400

Fabelzeichnungen.

Chantilly, Musée Condé

Aus der Folge der Illustrationen zu den **Fabeln von Houdard de La Motte,** Ausg. in —4, 1719.
Ecole française, dessins, Carton 11, 298 bis

296. Die Heimchen. Buch II, Fabel 19.
Elegant ausgestattetes Zimmer mit junger Frau und eintretendem Mann. Durchblick in weitere Zimmer. Heimchen am Boden.
Tuschzeichnung in Rötel und Gouache, h. 0,075; br. 0,095

Ehemals Sammlung Lempereur und Walferdin.
Gestochen von Gillot, Pop. 58.

297. Das Kind und die Haselnüsse. Buch II, Fabel 3.
Weinendes Kind auf einem Stuhle stehend, vergeblich bemüht, seine Hand aus einem Topfe zu ziehen. Die Eltern stehen belustigt dabei.
Rötelzeichnung h. 0,075; br. 0,095.

Ehemals Sammlung Walferdin.
Gestochen von Nicolas Henri Tardieu, Pop. 46.

Fünf nicht näher bestimmbare Fabelszenen.
Ecole française, dessins, Carton 11, 298

298. Rabe und Fuchs.
Federzeichnung mit Sepia getuscht, h. 0,056; br. 0,075

299. Fabelszene.
Landschaft mit Löwen, der einen Hirsch zerreißt.
Tuschzeichnung in Rötel und chinesischer Tinte, h. 0,056; br. 0,075

300. Fabelszene.
Auf freiem Platz im Vordergrund liegender Mann, nach links aufgestützt. Vom Himmel herabkommend ein Adler, der eine Kugel aus dem Schnabel fallen läßt.
Rötelskizze h. 0,056; br. 0,075

301. Fabelszene.
Versammlung heroisch gekleideter Personen in einem tonnengewölbten Thronsaal.
Rötelskizze h. 0,056; br. 0,075

302. Fabelszene.
Ein Pfau mit stolzem Rad inmitten vieler anderer Vögel.
Rötelskizze h. 0,056; br. 0,075

Chantilly, Musée Condé

303—408. **Vollständige Folge von 105 Zeichnungen zu der Ausgabe der Fabeln von de La Motte in —12,** in einem Bande der ersten Ausgabe in —4 vereinigt mit den Stichen in —4, denen in —12 und mit den Gegendrucken der Zeichnungen. Schrank 11, i, 36.

Rötelzeichnungen: Titelblatt: h. 0,113; br. 0,081
Alle übrigen Blätter: h. 0,049; br. 0,074

Von den 105 Zeichnungen sind ohne Gegendruck nur:

1. das Titelblatt,
2. das Blatt mit der Marke des Verlegers Dupuis, „la Fontaine d'or",
3. das Blatt zum Vorwort, Discours sur la fable.

Zu allen übrigen 102 Blättern ist ein Gegendruck vorhanden. Da der Band im ganzen nur 100 Fabeln von de La Motte enthält (5 Bücher zu je 20 Fabeln), sind zwei Blätter überzählig. Es sind dies zwei abgewandelte Wiederholungen der Entwürfe zu „l'Amour et la mort" (Buch III, Fabel 19) und zu „la Rave" (Buch V, Fabel 19).

Gestochen von Gillot, Pop. No 99—213:

1722 Inventar nach dem Tode Gillots.
1772 Versteigerung Huquier, Paris, 9. Nov., No 626.
1808 Versteigerung Lamy, Paris, 11. Januar, No 3474.

Sammlung Charles Nodier und Taylor.
Sammlung Herzog von Aumale, Chantilly.

Langres, Sammlung Bernhard Populus

409. **Der Fuchs als Prediger,** Buch V, Fabel 3.

Hockende Hühner im Stall hören die Predigt des Fuchses.

Tuschzeichnung in chinesischer Tinte mit Gouache gehöht, h. 0,085; br. 0,138

Gestochen von Gillot, Pop. 88.

Oxford, Ashmolean Museum

410. **Fabelzeichnung.** Gillot zugeschrieben.

Waldlandschaft mit einem gefällten Baum, in dem eine Axt steckt. Vielleicht nach Lafontaine „die Axt und der Baum".

Rötelzeichnung h. 0,132; br. 0,193.

Zwei alte Beschriftungen: Watteau und Vateau.
Als Watteau bei Paignon-Dijonval No 63.

Paris, Cabinet des dessins

Aus der Folge der Illustrationen zu den Fabeln von Houdard de La Motte, Ausg. in —4, 1719.

411. **Der Papagei.** Buch I, Fabel 3.

In einem Verschlag voll von Vogelbauern zwei Männer an einem Tisch mit einem Papagei beschäftigt.

Tuschzeichnung in Rötel und Gouache, h. 0,077; br. 0,097

Sammelmarke Lempereur,
Guiffrey-Marcel No 4206.
Gestochen von Gillot, Pop. 33.

412. **Die seefahrenden Affen.** Buch II, Fabel 4.

Ein Nachen mit einer Schar von hastenden Affen im Gewittersturm bei hohem Seegang.

Tuschzeichnung in Rötel und Gouache, h. 0,075; br. 0,095

Sammelmarke Mariette,
Guiffrey-Marcel 4207.
Gestochen von Simonneau d. Äe. Pop. 48.

Paris, Cabinet des dessins

413. Der Biber und der Ochse. Buch III, Fabel 6.
Unterhaltung zwischen einem Biber und einem Ochsen an einem Flußufer in freier Landschaft.
Schwarze Kreide, Pastell und Gouache, h. 0,075; br. 0,095
Sammelmarke Mariette,
Guiffrey-Marcel 4208.
Gestochen von Gillot, Pop. 62.

414. Der kranke Magen, Buch III, Fabel 18.
Ein Kranker im Bett liegend unter gerafftem Vorhang. Diener um ihn mit Zubereitung von Speisen beschäftigt.
Tuschzeichnung in Rötel und Gouache, h. 0,075; br. 0,095
Sammelmarke Mariette,
Guiffrey-Marcel 4209.
Gestochen von Gillot, Pop. 69.

415. Das Porträt. Buch IV, Fabel 5.
Gesellschaft um einen Maler in seinem Atelier. Der Künstler vor seiner Staffelei stehend. Ein junger Mann sitzt Modell.
Tuschzeichnung in Rötel und Gouache, h. 0,074; br. 0,095
Sammelmarke Mariette,
Guiffrey-Marcel 4210.
Gestochen von Gillot, Pop. 73.

416. Katze und Maus. Buch IV, Fabel 8.
In der Ecke eines Treppenhauses. Eine Katze öffnet der gefangenen Maus die Falle.
Schwarze Kreide, Feder, Rötel und Gouache, h. 0,075; br. 0,095
Sammelmarke Mariette,
Guiffrey-Marcel 4211.
Gestochen von Gillot, Pop. 75.

417. Die zwei Bücher. Buch IV, Fabel 9.
In einem Bücherladen. Am Tisch stehend ein Mann in Doktorhut. Der Händler bietet ihm Bücher an.
Rötelzeichnung h. 0,074; br. 0,095.
Sammelmarke Mariette,
Guiffrey-Marcel 4212.
Gestochen von Nicolas Henri Tardieu, Pop. 76.

418. Das Kamel. Buch IV, Fabel 14.
Um ein mit Warenballen beladenes Kamel, das auf einen Teppich tritt, sind zwei Türken beschäftigt.
Tuschzeichnung in Rötel und Aquarell mit Gouache gehöht, h. 0,075; br. 0,095
Keine Sammelmarke.
Guiffrey-Marcel 4213.
Gestochen von Gillot, Pop. 80.

419. Das Opfer. Buch IV, Fabel 20.
Priester mit Opfermesser vor einem Altar in Begriff, eine junge Kuh zu schlachten, die am Boden liegt.
Tuschzeichnung in Rötel und Gouache. h. 0,075; br. 0,095
Sammelmarke Mariette,
Guiffrey-Marcel 4214.
Gestochen von Gillot, Pop. 84.

Paris, Cabinet des dessins

420. **Das Gastmahl des Löwen.** Buch V, Fabel 2.
Der Löwe mit seinem Hof im Halbkreis um eine gedeckte Tafel sitzend. Vorn: Kampf zwischen Bär und Hirsch.
Tuschzeichnung in Rötel und Gouache, h. 0,076; br. 0,097

Sammelmarke Mariette,
Guiffrey-Marcel 4215.
Gestochen von Gillot, Pop. 87.

421. **Hund und Katze.** Buch V, Fabel 4.
In einem Bauerngehöft. Junge Frau mit totem Vogel in der Hand vor einem am Boden geduckten Hund stehend. Drohende Knechte.
Tuschzeichnung in Rötel und chinesischer Tinte, mit Gouache gehöht, h. 0,075; br. 0,095

Sammelmarke Mariette,
Guiffrey-Marcel 4216.
Gestochen von Gillot, Pop. 89.

422. **Das Horoskop des Löwen.** Buch V, Fabel 13.
Vorführung mit dressiertem Löwen und kostümierten Affen in einer Bude. Seitlich Zuschauer.
Tuschzeichnung in Rötel und Gouache, h. 0,075; br. 0,095

Sammelmarke Mariette,
Guiffrey-Marcel 4217.
Gestochen von Gillot, Pop. 95.

423. **Die Tiere als Komödianten.** Buch IV, Fabel 18,
Die Fabel ist Gillot gewidmet.
Ansprache eines gekrönten Affen vor einer Versammlung von Tieren.
Tuschzeichnung in Rötel mit Gouache gehöht, h. 0,076; br. 0,097

Sammelmarke Mariette,
Guiffrey-Marcel 4193.
Gestochen von Gillot, Pop. 82.

Paris, Sammlung Marquis de Chennevières

Versteigerung 3.—6. Mai 1898, No 59, als „Jeux de Singes".

424. **Die Affen.** Buch I, Fabel 10.
Unter einem Baum eine Anzahl springender und hockender Affen.
Rötelzeichnung weiß gehöht,
Maße im Katalog: Haut., 9 cent.; larg 10 cent.

Ehemals Sammlung Lempereur, Verst. 24. Mai 1773.
Für 95 frs. an M. Durand-Ruel.
Gestochen von Gillot, Pop. 40.

Zeichnungen mit Darstellungen aus dem täglichen Leben.

Langres, Musée de la ville

425. **Ländliche Szene** mit jungen Hirten und Landstreichern.
In einer Landschaft auf einem Erdhügel (links) sitzend ein junger Hirt. Mitte stehend alte Hexe auf Krücken und bösartiger Mann mit breitkrempigem Hut.
Federzeichnung h. 0,155; br. 0,200.

Langres, Musée de la ville

426. Bewaffneter Janitschar, Gillot zugeschrieben.

Kostüm: hohe Mütze mit Federbusch, weite kurze Hose. In der Hand eine Flinte. Er steht nahe bei einer Kirche.

Federzeichnung mit Sepia getuscht, h. 0,085; br. 0,081

427. Kleiderhändler, Gillot zugeschrieben.

Mit zwei aufeinandergesetzten großen Hüten und Kleidern auf seinem Arm. Bei ihm stehend zwei Frauen.

Federzeichnung mit Sepia getuscht, h. 0,085; br. 0,081

428. Fischhändler, Gillot zugeschrieben.

Er trägt einen mit Fischen gefüllten Korb. Neben ihm läuft ein Hund.

Federzeichnung mit Sepia getuscht, h. 0,085; br. 0,081

429. Hirtenszene, Gillot zugeschrieben.

In einer Landschaft hockt ein Hirt. Er hält ein Hühnchen im Arm. Neben ihm eine Ziege, hinter ihm eine Frau.

Federzeichnung mit Sepia getuscht, h. 0,085; br. 0,081

Langres, Sammlung Bernhard Populus

430. Volksaufstand gegen Law.

Im Vordergrund die Kutsche Laws, vom Volk mit Steinen beworfen. Andere halten mit Mühe die Pferde.

Federskizze getuscht.

London, British Museum, Print-Room

431. Tischgesellschaft während der Jagd. 1922 — 8 — 11, No 8

Mittelgrund großer Ovaltisch mit 8 Figuren. Je einer sitzt auf Trommel und Truhe. Rechts davon eine Figur auf dem Tisch sitzend, vielleicht mit einer Beinwunde beschäftigt. Rechts vorn zwei Kartenspieler. Daneben erlegter Vogel.

Tuschzeichnung, taubengrauer Kontur, rostrote Lavierung. h. 0,163; br. 0,218

Bezeichnet: Gillot.
Geschenk: Andrew Oliver.

London, Sammlung Mr. E. Mond

432. Studie eines Mannes.

Exhibition of French Art of the XVIII. cent., London 1914, Katalog No 4, mit Zuschreibung an Gillot; beschrieben: Full-length figure of a man standing slightly to the left, but turning his head three-quarters to the right and looking in that direction, his weight rests on his left leg. He wears a felt hat adorned with feathers, a wig, a loose ruff, a short doublet, a cape of which a corner hangs over his right arm, short puffed hose, and long stockings with garters below the knees. His left arm is partly extended towards the spectators right. In his right hand he holds a glove and a cane, the point of which rests on the ground by his right foot.

Rötelzeichnung:

Sight measure, $13^{1}/_{8}$ by $8^{3}/_{8}$ inches

Ascribed to Claude Gillot.
Lent by Mr. E. Mond.

433. **Müller und Sohn mit Esel.**

Federzeichnung, mit Rötel und chinesischer Tinte getuscht, h. 0,132; br. 0,103

Guiffrey-Marcel 4218.

434. **Blindekuh-Spiel.**

Vergnügte Gruppe um einen jungen Mann mit verbundenen Augen, der sich linkisch bewegt.

Rötelskizze h. 0,175; br. 0,225.

Sammlung G. Huquier.
Guiffrey-Marcel 4219.

435. **Trommler im Walde.**

Auf einem Baumstumpf zu Füßen eines Baumes, Mitte, ein Tambour sitzend mit Trommel. Rechts im Tal vorüberziehende Soldaten.

Federzeichnung h. 0,160; br. 0,204.

Von fremder Hand (de La Motte) bezeichnet:
Original de M. Gillot.
Sammlung Houdard de La Motte. Alte Numme 1,
Guiffrey-Marcel 4221.

436. **Ländliche Szene.**

Junge Frau mit Kind zu Füßen eines Baumes sitzend (Mitte). Neben ihr ein Mann, auf eine Trommel gestützt.

Federzeichnung h. 0,164; br. 0,206.

Bezeichnet: Original de M. Gillot.
Sammlung Houdard de La Motte. Alte Nummer 2.
Guiffrey-Marcel 4222.

437. **Ländliche Szene.**

Schlafende junge Hirtin zu Füßen eines Baumes, an einen sitzenden jungen Hirten gelehnt.

Federzeichnung h. 0,164; br. 0,206.

Bezeichnet: Original de M. Gillot.
Sammlung Houdard de La Motte. Alte Nummer 3.
Guiffrey-Marcel 4223.

438. **Ländliche Szene.**

Junger Mann im Theaterkostüm auf Baumstumpf (Mitte), sitzend, mit Trommel. Daneben flöteblasende Hirtin.

Federzeichnung h. 0,165; br. 0,208.

Bezeichnet: Original de M. Gillot.
Sammlung Houdard de La Motte. Alte Nummer 4.
Guiffrey-Marcel 4224.

439. **Gartenstück.**

In dekorativem Rahmen. Frauen und Männer mit Gartenarbeiten beschäftigt. Beschneiden von Zweigen, Abmessen von Beeten. Mittelstück einer Komposition.

Federzeichnung h. 0,148; br. 0,190.

Rechts mit schwarzer Kreide bezeichnet: Gillot.

Paris, Sammlung Marquis de Chennevières

Versteigerung 3.—6. Mai 1898

440. Kinder beim Spiel.

Im Katalog No 61, beschrieben: Huit enfants se livrent à différents jeux dans un parc.

Rötelzeichnung h. 0,160; br. 0,210.

Für 375 frs. an M. Michel-Lévy.

441. Orientalischer Prinz vor seinem Palast.

Im Katalog No 63; beschrieben: Assis sur un balcon, entouré d'arbres et d'animaux; un serviteur l'abrite d'un parasol.
Rückseite: eine zweite Komposition.

Federzeichnung mit chinesischer Tinte getuscht, h. 0,200; br. 0,150

Für 175 frs. an M. Morgand.

Paris, Sammlung Beurdeley

Versteigerung 6. Juni 1920, No 178

442. Der Liebhaber der Malerei, Gillot zugeschrieben.

Satyrische Komposition.

Zeichnung in Feder und Rötel, mit Aquarell getuscht und gehöht, h. 0,200; br. 0,190

Versteigerung Léon Roux, 20.—22. März 1903, No 54.

Paris, Anonyme Versteigerung, 23. November 1927

443. Die Terrasse. Kat. No 45

Federzeichnung h. 0,098; br. 0,150.

Abbildung im Katalog.

Château de Passavant (Haute-Saône)

444. Zaubertraum.

Federzeichnung h. 0,156; br. 0,199.

Gestochen im Gegensinn von Caylus, Pop. 246.

Studien.

Paris, Cabinet des dessins

445. Studienblatt.

Chinesen mit Schirmen. Rechts ein Wagen in Pagodenform, von Ochsen gezogen. Am Boden gehäuft Waffen und Musikinstrumente.

Federzeichnung h. 0,110; br. 0,170.

Unten rechts mit Feder bezeichnet: Gillot.
Guiffrey-Marcel 4231.

Paris, Ecole des Beaux-Arts, Sammlung der Akademie, 2. Abt.

446. Akttudie.

Sitzender Mann. Profil nach rechts, Oberkörper gedreht, Kopf nach der gleichen Seite gewandt, linke Hand hinter dem Rücken.

Schwarze und weiße Kreide h. 0,535; br. 0,428.

Bezeichnet: Gillot,
von fremder Hand: Gilot.

Paris, Ecole des Beaux-Arts, Sammlung der Akademie

447. Aktstudie.
Sitzender Mann, Profil nach links, Beine nach links gerichtet, Oberkörper gedreht und auf die beiden ausgebreiteten Arme gestützt. Kleine Figuren (Theater und Mode) rechts.
Rötelzeichnung h. 0,440; br. 0,574
Bezeichnet: Gillot.

448. Aktstudie.
Sitzender Mann, dreiviertel nach links, Profil nach links, Beine übergeschlagen, rechte Hand auf linken Unterschenkel gelegt.
Rötelzeichnung h. 520; br. 0,392
Bezeichnet: Gilot.

Paris, Musée des Arts décoratifs

449. Tierstudie. No 18 338 A.
Katzen, Löwe, Affen, Füchse, Hähne, Wildschwein.
Zeichnung in Rötel und schwarzer Kreide, h. 0,235; br. 0,180
Mit Tinte bezeichnet: Gillot.
Gestochen Huquier, Pop. 279.
Abb. Pop. Fig. 68.

450. Tierstudie. No 18 338 B
Hühner, Enten, toter Hirsch, Affen, Eidechsen.
Zeichnung in Rötel und schwarzer Kreide, h. 0,235; br. 0,180
Bezeichnet mit Tinte: C. Gillot.
Gestochen Huquier, Pop. 280.

Paris, Sammlung Beurdeley

Versteigerung 6. Juni 1920, No 179, Gillot zugeschrieben

451. Landschaft.
Beschrieben im Katalog: Il est animé de petites figures.
Rötelzeichnung h. 0,125; br. 0,240

Literatur.

Argenville, A. N. Dezallier D', Abrégé de la vie des plus fameux peintres, Paris, 1745. Manuskr. Bibl. Nat. Est. Yb[1] 38, II.

Bénard, Cabinet de M. Paignon-Dijonval, Paris, 1810.

Berliner, Rudolf, Ornamentale Vorlageblätter, Leipzig, 1925.

Boucher, François, Un tableau de Cl. Gillot au Musée du Louvre. Beaux-Arts, 1er 1923.

— A propos d'une récente aquisition du Louvre: Gillot et Watteau. Gaz. des Beaux-Arts, 1923, II.

— Un tableau inconnu de Gillot. Bulletin de la société de l'histoire de l'art français, 1927, I.

Burty, Philippe, Notice sur Claude Gillot. L'Art du XIX. siècle, 1857.

Campardon, E., Les spectacles de la Foire. Paris, 1877, 2 Bde.

Caylus, Comte de, Discours sur la vie d'Antoine Watteau. Paris, 1748. Manuskr. Bibl. Nat. Est. Yb[3] 18.

Dacier, Emile, Une peinture de Cl. Gillot au Musée du Louvre. Revue de l'art ancien et moderne, 1923, I.

— Scènes et figures théâtrales de Cl. Gillot. Rev. art anc. mod., 1924, I; 1926, I.

— Deux inédits de Cl. Gillot: son dernier dessin et une lettre autographe. Rev. art anc. mod., 1925, I.

— Une lettre de Cartaud à Gillot. Rev. art anc. mod., 1925, II.

— Les Portières de Cl. Gillot. Byblis, 1925.

— Le premier livre illustré du XVIII. siécle: Les Fables de La Motte. Trésor des Bibliothèques de France, 1927, I.

— Claude Gillot. In „Les Peintres français du XVIII. siècle", herausg. Louis Dimier, Paris-Brüssel, 1928, p. 157 ff.

Dacier, E. / Vuaflart, Alb., Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau. Paris, 1922—1929, 4 Bde.

Eisenstadt, Mussia, Watteaus fêtes galantes, Berlin, 1930.

Gersaint, E. F., Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère, Paris, 1744, pp. 26—29 u. 175.

Ghérardi, Evariste, La comédie italienne, Paris, 1700, 6 Bde.

Glaser, Kurt, Claude Gillot, 8 Handzeichnungen aus dem Besitz der staatlichen Kunstbibliothek, Berlin, 1931.

Guiffrey, Jean, u. Marcel, Pierre, Inventaire général illustré des dessins du Musée du Louvre, Paris, 1907 ff, III, IV.

Hildebrandt, Edmund, Antoine Watteau, Berlin, 1922.

Inventaire après décès de Cl. Gillot, 1722. Publ. v. Georges Wildenstein, Bulletin de la société de l'histoire de l'art français, 1923, II.

Jamot, Paul, Gillot and Watteau. Burlington Magazine, September 1923.

Jullienne, Jean de, Abrégé de la vie d'Antoine Watteau, Vorwort zur Ausgabe der „Figures de différents caractères", Paris, 1726.

La Touche, Jacques-Ignace de, Notices biographiques sur Claude Gillot et Robert de Séry, peintres, Dôle, 1810; Abdruck im Magasin encyclopédique, Dezember, 1808.

Lavallée, Pierre, Autour de Gillot. 1. Une étude pour la scène des carosses; 2. Trois dessins académiques. Rev. art anc. mod., 1924, II.

Lugt, Frits, Les Marques des collections. Amsterdam, 1921.

Marcel, Chanoine, La première éducation artistique de Cl. Gillot, Bull. de la société historique et archéologique de Langres, IX., Mai 1929.

Marcel, Pierre, Histoire de la peinture française au début du XVIII. siècle. Paris, Quantin, o. J.

Mariette, Jean-Pierre, Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs. Oeuvres de Claude Gillot de Langres. Manuskr. Bibl. Nat. Est. Ya² 4, III. fol. 258—261.
— Abecedario, éd. Ph. de Chennevières / A. de Montaiglon, Paris 1859—60.
Populus, Bernhard, Claude Gillot, Catalogue de l'œuvre gravé. Publ. Société pour l'étude de la gravure française, Paris, 1930.
Sedlmaier, Richard, Grundlagen der Rokoko-Ornamentik in Frankreich. (Zur Kunstgeschichte des Auslands), Straßburg, 1917.
Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig, 1921, XIV., p. 44.
Valabrègue, Antony, Un maître fantaisiste au XVIII. siècle: Claude Gillot. L'Artiste, 1882. Dto. als Sonderdruck.
— Claude Gillot. Gaz. d. B.-A., 1899, I. u. II.
Wildenstein; Georges, Lancret. Paris, 1924.
— s. Inventaire.
Zimmermann, E. Heinrich, Watteau. Klassiker der Kunst, Bd. XXI. Stuttgart-Leipzig, 1912.

Abbildungsnachweis.

Bibliothek der Staatlichen Museen, Berlin, Lichtbildwerkstatt: Abb. 1, 2 (nach Populus), 5, 6.
Staatliche Kunstbibliothek Berlin: Abb. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.
Les Archives Photographiques d'Art et d'Histoire, Paris: Abb. 4.
Galerie Moos, Genf: Abb. 7.
J. Puciński, Posen: Abb. 3.

Abbildungen.

Paris, Slg. Fauchier-Magnan — Lwd. 1,00 : 1,38

1. — Die gestohlene Weinflasche

Roubaix, Nord — Lwd. 0,620 : 0,755
Slg. Mme. Achille Delattre

2. — Die Bude des Quacksalbers

Posen, Muzeum Wielkopowskie,
Slg. Raczyński

Lwd. 1,15 : 1,47

Paris, Musée Carnavalet

Rötel 0,148 : 0,218

4. — **Theaterfigurinen**
(Kat. 109)

A. Watteau pinxit

L. Jacob sculp

5. — **Abschied der italienischen Komödianten**

Watteau in. Huquier sculp.

6. — Der Winter
(Dac./Vfl. 93)

Genf, Galerie Moos
Verst. Oktober 1934

Lwd. 0,58 : 0,68

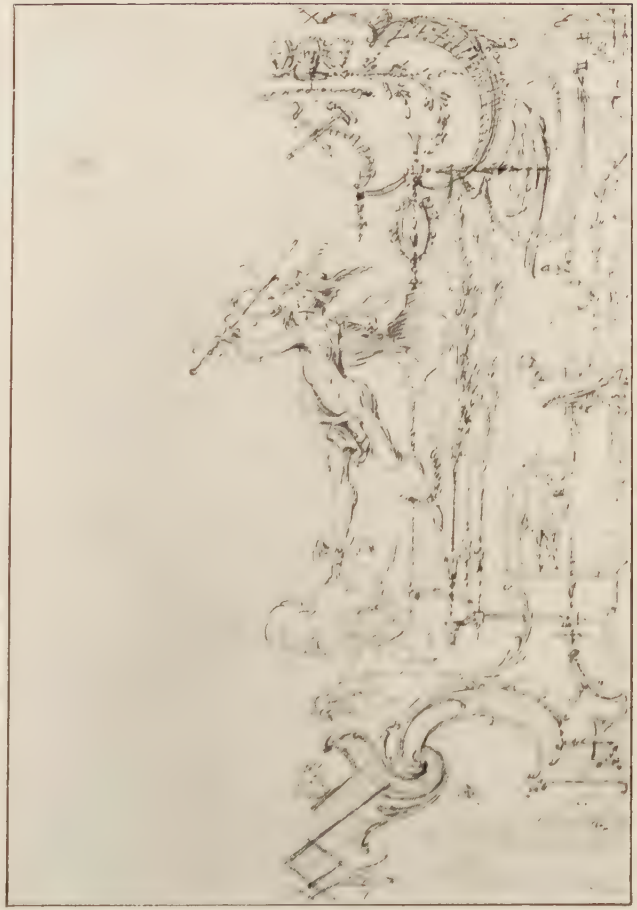
7. — Der Winter

Berlin, Staatl. Kunstbibliothek — Feder -chin. Tusche, 0,160 : 0,208

8. — **Schauspieler beim Ankleiden**
(Kat. 85)

Berlin, Staatl. Kunstbibliothek — Aquarell 0,281 : 0,340

9. — **Decken-Entwurf mit Diana**
(Kat. 144)

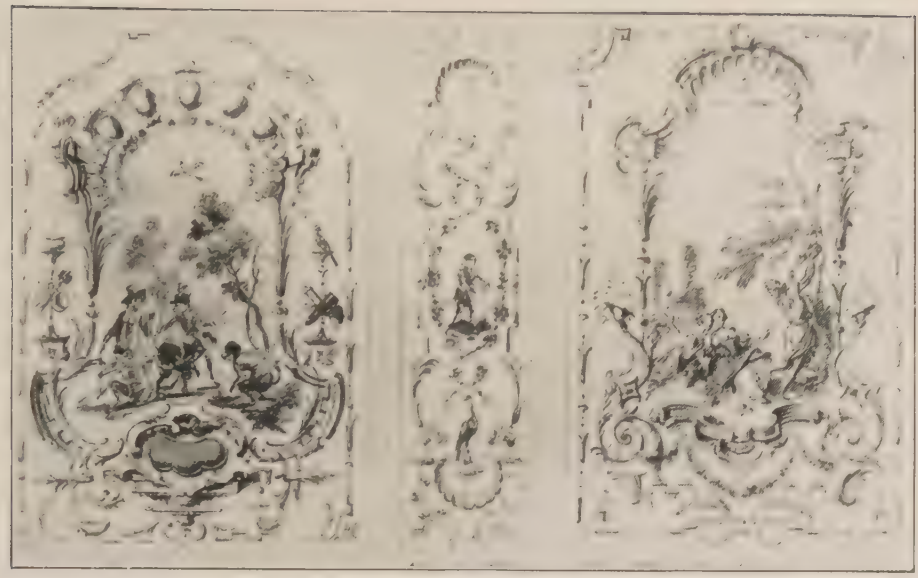


Berlin, Staatl. Kunstbibliothek Feder-Rötel getuscht, 0,222 : 0,156

10. — **Wandstück mit Merkur**
(Kat. 177)

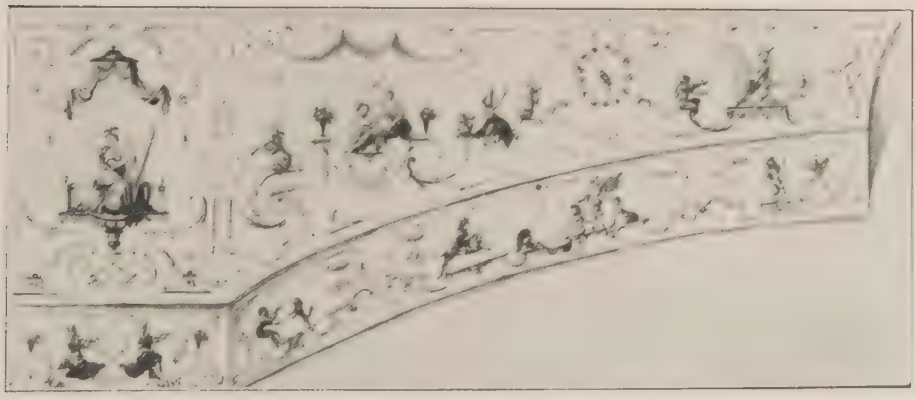
Berlin, Staatl. Kunstbibliothek Feder-Rötel getuscht, 0,184 : 0,150

11. — **Wandstück-Entwurf**
(Kat. 187)



Berlin, Staatl. Kunstbibliothek — Feder-Aquarell 0,222 : 0,364

12. — **Dreiteiliges Wandstück**
(Kat. 147)

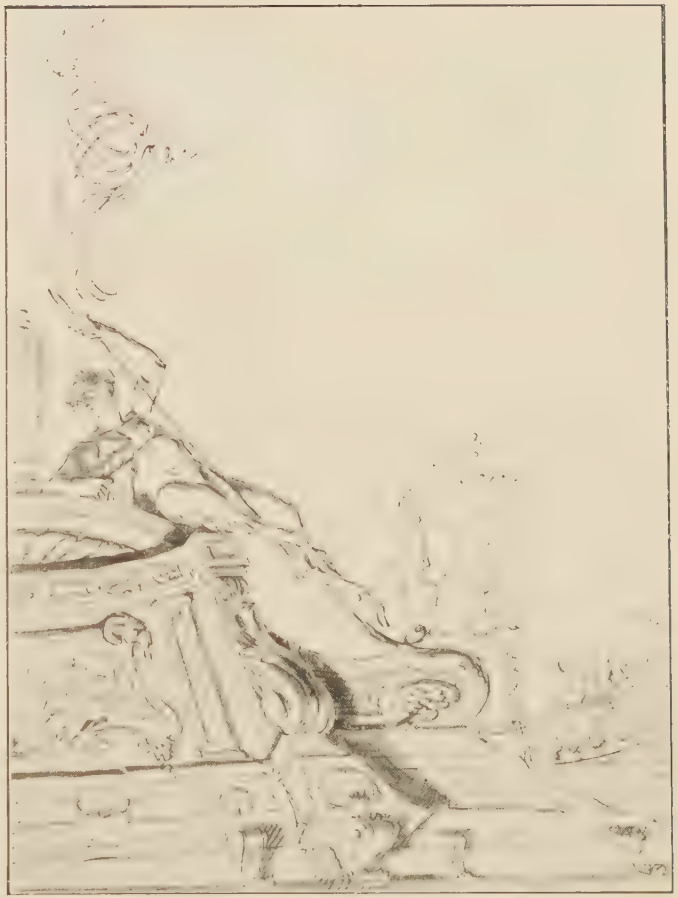


Berlin, Staatl. Kunstbibliothek — Aquarell 0,187 : 0,447

13. — **Clavecin-Entwurf**
(Kat. 141)

Berlin, Staatl. Kunstbibliothek Aquarell 0,222 : 0,167

14. — **Wandstück**
(Kat. 139)



Berlin, Staatl. Kunstbibliothek Feder-Aquarell 0,200 : 0,151

15. — **Deckenstück**
(Kat. 228)

Lebenslauf.

Heinz-Joachim Poley, geboren 15. März 1905 zu Braunschweig als Sohn des Oberingenieurs Max Poley und der Elisabeth geb. Bischoff. Deutscher Staatsangehöriger. Besuch der Bürgerschule 1911—1915 und des humanistischen Wilhelm Gymnasiums zu Braunschweig 1915—1926. Reifeprüfung 10. Februar 1926. Universität Berlin SS. 1926—SS. 1927, Kunstgeschichte und Philosophie bei Ad. Goldschmidt, W. Weisbach, H. Kauffmann, C. Stumpff. Praktische Tätigkeit an den Theatern Rostock, Bern, Genf, Göttingen 1928—1930. Universität Berlin WS. 1930/31—WS. 1931/32, Kunstgeschichte, Philosophie, Archäologie, Musikgeschichte bei A. E. Brinckmann, O. Fischel, H. Kauffmann, N. Hartmann, G. Rodenwaldt, K. Noack, K. Sachs, A. Schering. Universität Heidelberg SS. 1932—WS. 1932/33 bei A. Grisebach, H. Schrade, C. Jaspers, H. Besseler. Universität Basel SS. 1934—WS. 1934/35 bei H. A. Schmid, E. Pfuhl, C. Nef. Tag der mündlichen Prüfung: 7. Dezember 1935.